



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Fotografische Repräsentation des Fremden
im Werk von Lisl Ponger“

Verfasserin

Elfriede Hochleitner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin ODER Betreuer:	Prof. Dr. Julia Gelshorn

Dedicatio

Matri patrique

Danksagung

Ich danke meinen Herzen Agnes, Claudia, Denise, Denise und Kerstin für ihre Liebe, Kraft, Loyalität und ihr Vertrauen in mich.

Einleitung.....	1
-----------------	---

TEIL I

Eine Künstlerin wird vorgestellt

I.1. The Artist as Ethnographer.....	5
I.2. The Artist as Traveller.....	6
I.3. Biografie Pongers.....	8
I.4. Visuelle Repräsentationen und unterschiedliche Medialitäten.....	11
I.4.1. Lisl Pongers Gebrauch der Fotografie.....	11
I.4.1.a, mise en scène.....	12
I.4.1.b, „Gegenwart, das Leben des Augenblicks“.....	14
I.4.2. Das Buch als Katalog kultureller Präsenz.....	16
I.4.2.1. Xenographische Ansichten.....	17
I.4.2.2. Bildbesprechung: Der Rom.....	18
I.4.2.3. Die Xenographin.....	20
I.4.2.4. Pongers Publikationstätigkeit.....	22
I.4.3. Streifzüge durch den Film.....	22
I.4.4. Das Netzwerk als Begegnungsebene von KünstlerInnen und virtueller (Diskurs-)Raum.....	24

TEIL II

Theorie und Methode

II.1. Über Fotografie.....	27
II.2. Repräsentationen.....	29
II.3. Das Spektakel des Anderen.....	31
II.3.1. Aneignung des Fremden in der Kunst.....	34
II.3.2. Identitätsdiskurs(e).....	37
II.4. "Vom Orient zum Okzident".....	29
II.4.1. Lisl Pongers Leseweise zu <i>If I Was an Orientalist today</i>	42
II.4.2. Weiße Blicke als koloniales Erbe	43

TEIL III

Praxis und Technik

III.1. Pongers Motivation.....	47
III.2. Kunst als Handeln – The Artist as Critic	49
III.3. Zur Wahrnehmung des Fremden in der Kunst.....	51
III.3.1. Das Fremde im Nahen anhand der Serie <i>Fremdes Wien</i>	54
III.3.1.a, Die Serie.....	55
III.3.1.b, Formaler Aufbau	56
III.3.1.c, Amelia Pfneudl, Haitianerin.....	58

III.3.2. Das Fremde im Fernen anhand des Bildes <i>Gone Native</i>	60
III.3.2.a, Zum Titel	60
III.3.2.b, Bildbeschreibung von <i>Gone Native</i>	60
III.3.2.c, Kunsthistorische Exkurse – Zu den einzelnen Bildformeln in <i>Gone Native</i>	63
III. 4. Zur Techne und Technik bei Lisl Ponger	65
III.4.1. Recherche	65
III.4.2.Semiotik und Sprache	67
III.4.3. Effekte der Komik.....	69
III.4.4. Der Erinnerungseffekt anhand des <i>Riefenstahl-Dyptichons</i>	71
III.4.5. Verfremdungseffekt	74
III.4.6. Der Ästhetikbegriff bei Lisl Ponger.....	76
IV. Aufrichtigkeit und Authentizität –	
Lisl Ponger im diskursiven Dialog zu Künstlerkollegen.....	79
IV.1. Lothar Baumgarten	81
IV.2. Vivan Sundaram	83
V. Abstract.....	85
VI. Anhang	87
VI.1. Literaturverzeichnis	87
VI.2. Abbildungen.....	101
VI.3. Abbildungsnachweis.....	122
Curriculum Vitae.....	125

Einleitung

„Die Bilder sagen uns nichts, sie belügen uns oder bleiben dunkel wie Hieroglyphen, solange man sich nicht die Mühe macht, sie zu *lesen*, das heißt sie zu analysieren, sie zu zerlegen, sie neu zu montieren, sie zu interpretieren, sie zu verfremden, außerhalb der »sprachlichen Klischees«, die sie als »visuelle Klischees« hervorrufen.“¹

George Didi-Hubermans Worte werden gewählt, um in den Kosmos der Fotografin und Filmemacherin Lisl Ponger einzutauchen. Didi-Huberman steht für einen kulturwissenschaftlich interessierten, zugleich phänomenologischen und bildhermeneutischen Blick auf Kunst und das Visuelle, mit dem auch auf Pongers Bilder geblickt werden soll.

Das künstlerische Schaffen der Gegenwartskünstlerin hat eine dreißigjährige Geschichte und es ist nicht leicht, dieses auf einen Nenner zu bringen. In ihren Arbeiten geht sie der Komplexität kolonialer Tradierungen im Feld des Visuellen nach und widmet sich den damit einhergehenden „weißen Blicken“ und blinden Flecken.² Mittels eigener und neu gefundener Bildlösungen setzt sich Ponger mit konkreten historischen Kunstwerken und ihren kolonial-rassistischen Implikationen auseinander. Ethnografische Objekte und künstlerische Artefakte werden von ihr häufig ins Verhältnis gesetzt. Auch rückt sie das weiße (Künstler)Subjekt mit seiner Manier der Selbstinszenierung und –stilisierung in den Vordergrund, womit auch zugleich ihre eigene Künstlerposition hinterfragt wird.³

Gegenstand dieser vorliegenden Arbeit ist es, das Werk Lisl Pongers unter dem Aspekt der fotografischen Repräsentation betrachten. Auch wenn der Schwerpunkt dabei auf der Kategorie des *Fremden* liegt, muss auf die Vielschichtigkeit ihrer Arbeiten hingewiesen werden.

Das *Fremde* wird häufig zur Projektionsfläche, in die negative und Angst einflößende Eigenschaften, aber auch positive Wunschvorstellungen eingeschrieben werden. Diese Ambivalenz stellt eine Bedrohung für eine gewisse Ordnung dar.⁴ Ethnizität, Rasse und Geschlecht sind Kategorien, die immer auch von Herrschaftsverhältnissen geprägt sind und geformt werden.

¹ Didi-Huberman 2011, S.45.

² Crasemann 2010, S. 219-220.

³ Ebd., S. 220.

⁴ Daum/Geier/Partrut/Wienand 2005, S. 9.

„Diskurshistorisch betrachtet, hat sich eine schier unverrückbar erscheinende Position des „Westlich-Eigenen“ herausgebildet, die in immer neuen Variationen ein asymmetrisches Blickregime auf sein (durch diese Blicke hervorgebrachtes) „Anderes“ generiert.“⁵

Diese Arbeit ist in drei Teile gegliedert:

Teil 1 widmet sich der Person und Künstlerin Ponger, die sich verschiedener Medien bedient. Hier nimmt die Diskussion um den *ethnographic turn* den Beginn ein. Hal Fosters Konzept des *Artist as Ethnographer* wird gewählt, um sich einer Kunstpraxis unter der Berücksichtigung des Künstlersubjekts und seiner Forschungspraktiken zu nähern. In den 1990ern hat er den *Künstler als Ethnografen* beschrieben und künstlerische Arbeitsweisen mit ethnologischen Forschungen in Verbindung gebracht. Kunst und Ethnographie tragen zu den Imaginationen der Gesellschaft bei und sind zugleich Verhandlungsräume um Bilder des Eigenen und Fremden.

Es werden ethnografische Kunstformen gezeigt, in die der Künstler Spuren der Vergangenheit aufnimmt und diese durch Dokumentieren und Archivieren zu künstlerischen Prozessen formt. Eine Überlegung wird sein, ob Künstler aus den Erfahrungen ästhetischer Denker und Anthropologen lernen und ob ihre theoretischen und methodischen Schritte für KünstlerInnen fruchtbar gemacht werden können. Es gilt den Weg des künstlerischen Nomadentums mit ethnologisch-anthropologischem Gepäck zu beschreiten, um schließlich Szenen der gegenwärtigen Kunstpraxis in einem ästhetisch-philosophischen Kontext zu untersuchen.

Neben der Künstlerbiografie wird auf die Sozial- und Kulturgeschichte der Kunstschaffenden verwiesen. Es wird der Frage nachgegangen, welche Strukturen und kulturellen Muster den sozialen Raum des Künstlers formen.

Eine Auseinandersetzung mit Lisl Pongers Werk wäre unvollständig, würden nicht auch die kontextuellen Zusammenhänge geklärt. Angesprochen werden hier Bedingungen, die Rahmen und inhaltliche Reflexion der künstlerischen Arbeit bestimmen.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Fotografie, wofür der Zugang über Susans Sontags Überlegungen in *About Photography*⁶ und Roland Barthes' *La chambre claire*⁷ erfolgt, wobei auf letzteres auch noch in weiteren Passagen dieser Arbeit zurückgegriffen wird. In der *Hellen Kammer*, wie der deutsche Titel lautet, wird nicht nur die Fotografie behandelt, sondern Barthes bietet auch eine Lektüre des Bildgegenstandes an. Es wird stets auf die Trinität von

⁵ Ebd.

⁶ Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2011.

⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Fotograf-Betrachter-Bild, oder um es mit Barthes' Worten zu sagen, operator, spectator und eidolon, hingewiesen. Es ist ein subjektiver Kommentar zu ausgewählten Fotografien, der Zeugnis seiner Wahrnehmung ist. Stuart Halls *Ausgewählte Schriften über Ideologie, Identität und Repräsentation*⁸ wurden herangezogen, um sich den Phänomenen der Repräsentation und Alterität nähern zu können. Hall hat festgestellt, dass „Macht nicht nur im Sinne ökonomischer Ausbeutung oder physischen Zwangs, sondern auch im umfassenderen kulturellen oder symbolischen Sinne verstanden werden muss. Letzteres schließt die Macht mit ein, jemanden oder etwas auf eine bestimmte Art und Weise zu repräsentieren – innerhalb eines bestimmten >Repräsentationsregimes<; also die Ausübung *symbolischer Macht* durch Praktiken der Repräsentation. Stereotypisierung ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Ausübung symbolischer Gewalt.“⁹ So wird die Frage gestellt, mit welchen Mitteln es Ponger gelingt, das *Fremde* und *Eigene* darzustellen.

Die von Hall begründeten *Cultural Studies* sind ein Diskursfeld, dem diese Arbeit angehört. Es gilt, die Kunst sowie Kultur im Allgemeinen auch in der Alltagspraxis zu hinterfragen. Zudem wird die Frage evident, wie der Westen mit dem Fremden umgeht, beziehungsweise wie die künstlerische Avantgarde Europas zu Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts den ästhetischen Horizont um die Erfahrung und Vermittlung fremder „exotischer“ Welten erweiterte.¹⁰

Thema ist es auch, die kunsthistorischen Tradierungen und eine immanente Ikonografie aufzuspüren und offenzulegen.

Teil drei legt die Praxis und Technik Pongers frei. Es wird auf die Beweggründe ihrer Kunstproduktion, die Wahrnehmung vom Fremden im Nahen und Fernen anhand zweier ausgewählter Fotografien eingegangen. Des Weiteren wird auf die Bildatmosphäre und Ästhetik in ihren Arbeiten hingewiesen, wobei ich mich hier vor allem auf drei Kuratoren und Kunsthistoriker, Martin Hochleitner, Christian Kravagna und Shaheen Merali, berufe, die mehrere Projekte mit Lisl Ponger erarbeitet haben und einen wesentlichen Beitrag zu einer wissenschaftlichen Verortung ihrer Arbeiten leisten.

Mit George Didi-Huberman wird auch in diesem Teil unter Berücksichtigung von Bert Brechts Verfremdungseffekt auf die Arbeiten Pongers geblickt. Es ist einer von mehreren Effekten, die in ihren Fotografien zu tage kommen. Immer präsent wird die Frage sein, wie es

⁸ Stuart Hall, *Ideologie, Identität und Repräsentation*. *Ausgewählte Schriften* 4. hrsg. von Juha Koivisto und Andreas Merckens, Hamburg/Tampere: Argument-Verl., 2004.

⁹ Ebd., S. 146-147.

¹⁰ Greverus 2005, 43.

dem Betrachter ihrer Bilder ergeht, was diese in ihm auslösen, denn auch in diesem Moment offenbart sich ein wichtiger Aspekt ihres Schaffens. Wie auch in der *Hellen Kammer* wird in dieser Analyse die Wechselbeziehung zwischen *operator*, *spectator* und *eidolon* hervorgehoben.

Zuletzt wird Lisl Ponger in eine diskursive Analogie zu zwei Künstlerkollegen, Lothar Baumgarten und Vivan Sundaram, gesetzt, um essentielle Methoden und Wahrnehmungsmuster ihrer Arbeit zu veranschaulichen.

TEIL 1

Eine Künstlerin wird vorgestellt

I.1. The Artist as Ethnographer

Für die 1980er konstatiert Hal Foster ein neues Modell: *den Künstler als Ethnographen*. In diesem ethnografischen Paradigma werden kulturelle und anthropologische Themen, wie auch koloniale Unterdrückung angesprochen. Foster führt Georges Bataille und Michel Leiris an, welche in den späten 1920er, frühen 30ern tätig waren, wie auch Leopold Senghor und Aimé Césaire in den 1940ern und 50ern. Diese Ethnologen, Schriftsteller, Soziologen und Anthropologen waren von entscheidender Bedeutung für spätere Kunstschaffende. Das zeigt auch die Arbeit der deutschsprachigen Künstlerin Lisl Ponger, die mit ihrem Werk „*If I was Michel Leiris today...*“ auf diese Anfänge der Feldforschung Bezug nimmt und Leiris damit ein Denkmal setzt. Anthropologie als Wissenschaft der Andersartigkeit und als Disziplin, welche die Kultur zum Objekt erwählt, gilt als Gegenstand der postmodernen Praxis und Theorie. Ethnografie ist kontextabhängig und vermittelt eine Interdisziplinarität. Der „*ethnographic turn*“ veränderte die Institution Kunst: Sie ließ sich nicht mehr auf ein Studio, eine Galerie oder ein Museum beschränken; sie wurde zu einem diskursiven Netzwerk von unterschiedlichen Praktiken und versuchte das Subjekt in Sprache und Unterschieden ethnischer, geschlechtlicher oder wirtschaftlicher Natur zu definieren.¹¹

Ina-Maria Greverus nimmt den Begriff des *ethnographic turn* auf und behauptet, dass Feldforschung, Finden, Sammeln, Spurensicherung in einem sozialen und kulturellen Raum, eine poetische und oft politisch anklagende, fordernde ästhetische Präsentation und Repräsentation des Besonderen im Allgemeinen allesamt Bestandteile des *ethnographic turn* seien. Künstlerinnen und Künstler wählten somit als Grundlage für ihre ästhetische Vermittlung eine Wende zur ethnografischen Feldforschung.¹²

Ethnografie¹³ ist eine Methode der Ethnologie, mit der das Leben und die Sozialstruktur fremder Kulturen aus deren Sichtweise erforscht werden. Hierbei werden Eindrücke durch die teilnehmende Beobachtung aus der Feldforschung, wie sie auch Malinowski forderte, gesammelt und ausgewertet. Ponger bezieht sich bei ihrer Arbeit *Xenographische Ansichten*

¹¹ Foster 1996, S.171-183.

¹² Greverus 2009, S. 40-41.

¹³ altgriechisch *ethnos*: Volk und *graphein*: [be]schreiben.

aus dem Jahre 1995 stark auf Malinowski, den Vater der Feldforschung. In ethnologischer Manier besucht sie für die Arbeit *Fremdes Wien* von 1991/92 Menschen in ihrem natürlichen Umfeld und geht sogar auch einen Schritt weiter, indem sie diese bei Festivitäten studiert. Das Ergebnis ist ein Film mit gesammelten Super 8-Aufnahmen, wo die kulturelle Vielfalt Wiens aufgezeigt wird. In diesem Sinne ist auch die Serie *Xenographische Ansichten* zu verstehen, auf die später noch eingegangen wird¹⁴. In beiden Projekten wählte sie Wien bzw. Wien Umgebung als Schauplatz ihrer Streifzüge in ungesehene Welten.

„Trotz dieser gemeinsamen Basis sind wir KünstlerInnen, nicht WissenschaftlerInnen. Wir sind nicht einmal ExpertInnen auf den Gebieten, mit denen sich unsere Arbeit überschneidet und zwar weil wir uns letztendlich nicht mit der Illustration von Fakten auseinandersetzen, sondern mit der Produktion von Arbeiten, die Fragen stellen. Wir beschäftigen uns z. B. nicht mit Immigration an sich, sondern mit den Bildern, die in unserer Gesellschaft die sichtbare Oberfläche dieses Themas bilden. Nicht mit der Realität, sondern mit ihrer Repräsentation. Andererseits haben die Wissenschaft (und Pseudo-Wissenschaft) darauf Einfluss, weil sie ebenfalls innerhalb der Gesellschaft positioniert sind, nicht nur ihren Strömungen ausgesetzt, sondern oft der Impetus dafür.“¹⁵

I.2. The Artist as Traveller

Die Arbeiten der kosmopolitischen Künstlerseele Ponger können als weit angelegte Reise verstanden werden. Einzelne Stationen lassen sich auf der Weltkarte nachvollziehen und zeugen von ihrer Reiselust. Zudem unternimmt sie auch Reisen in sich selbst und andere Personen und nimmt dadurch einen veränderten Blickwinkel ein. Wenn sich nun Ponger als weiße, reiche Frau des Westens ablichtet, welcher der weiße Spitzenhandschuh von einem schwarzen Diener angezogen wird, ist es nicht Ponger selbst sondern die Stellvertreterin der westlichen, eurozentristischen Kultur.¹⁶

Paul Klees Tunisreise, Delacroix' Aufenthalt in Marokko, Max Slevogts Nilfahrt in Ägypten wie auch die Orientfahrten von René Beeh, Eugen Kahler und Wassily Kandinsky illustrierten das Interesse europäischer Künstler den Kontinent zu verlassen. Ethnografische Sammlungen dieser Zeit und die Möglichkeit anhand fremder Völker eine Art Kulturkritik üben zu können,

¹⁴ Siehe dazu I.4.2.1. *Xenographische Ansichten* dieser Arbeit.

¹⁵ <http://lislponger.com/>, s. v. Wissenschaft und Gesellschaft.

¹⁶ Hierbei handelt es sich um die Arbeit *Lucky US* (2000) aus der Serie *Made for Europe* (2000)

veranlassten die Maler zu reisen, aus einem Fundus unerschöpfter Gestaltungsprinzipien zu wählen und die Meinung an den europäischen Zuständen zu äußern. Auch wenn die heutige Situation des reisenden Künstlers hybrider und globalisierter geworden ist, genießt er noch immer eine privilegierte Rolle, der sich auch durch finanzielle Sicherheit neue Horizonte erschließen.¹⁷

Lisl Ponger pflegte das Wandern in Wien (Umgebung) und hat den Rom erzählen lassen¹⁸, bevor sie als Kolonialherrin neben einem schwarzen Jungen aus Kunststoff Platz genommen hat. Ihre Reise hat sie auch nach Senegal und Äthiopien gebracht, wo sie auf den Spuren eines berühmten Ethnologen unterwegs war.¹⁹ Ponger stellt ihre Arbeit anschaulich und ausführlich auf ihrer Homepage zur Verfügung, wo sie gleich zu Beginn die Wechselwirkung zwischen Kunst und Recherche erläutert. Um an die Kunstproduktion heranzugehen, bedarf es der Recherche als künstlerischer Strategie. Sie vertritt auch die These, dass durch Vielfalt und Offenheit der Vorgehensweise die künstlerische Recherche einer Reise ähnlich sei, zu der verschiedene Transportmittel herangezogen werden können.²⁰

Es sind Reisen durch Kulturen und zwischen Identitäten, die Ponger unternimmt und fotografisch festhält.

Dass Reisen KünstlerInnen beeinflusst, beflügelt und veranlasst haben, neue Blickwinkel einzunehmen, bezeugt die Aussage von Berenice Abbott über ihre Fotoarbeit *Changing New York*, nachdem sie 1929 nach ihren Lehrjahren bei Man Ray aus Paris zurückgekehrt war: „Wenn ich Amerika nie verlassen hätte, wäre ich nie auf den Einfall gekommen, New York zu fotografieren. Aber als ich es dann mit neuen Augen sah, wußte ich, daß dies mein Land war, daß ich es aufzeichnen mußte.“²¹

¹⁷ Otterbeck 2008, 57-58.

¹⁸ Hierbei handelt es sich um die Arbeit *Xenographische Ansichten* (1995).

¹⁹ Lisl Ponger, *If I was Michel Leiris today*, 16 C-prints, jeweils 40 x 50 cm und 50 x 40 cm.

²⁰ Ponger 1999, S.17.

²¹ Zitiert nach Sonntag 2011a, S. 69.

I.3. Biografie Pongers

Lisl Ponger ist Fotografin und Filmemacherin und wurde am 2. November 1947 in Nürnberg geboren. Ponger ist in eine Familie von Fotografen hineingeboren und erwähnt, dass oberhalb ihrer Wohnung eine Dunkelkammer gewesen sei, wodurch ihr der Umgang mit dem Medium Fotografie früh vermittelt worden wäre.²² Ende der 1960er Jahre zieht sie nach Wien, um an der Grafischen (Bundes-) Lehr- und Versuchsanstalt von 1966-1970 die Fotoklasse zu besuchen. Der Studienplan orientierte sich in erster Linie am technischen Aspekt der Fotografie, was im Hinblick auf das Medium auch wesentlich ist, doch sah er kaum künstlerische Freiheiten vor. In dem Fach „Freie Aufnahme“ war es den Studierenden möglich, sich von der klassischen Porträt- und Architekturfotografie abzuwenden, um andere Bildinhalte zutage und in den Unterrichtsraum zu bringen. In den 1960er Jahren hat ein amerikanisches und afroamerikanisches Free Jazz Quartett in Wien gastiert und Lisl Ponger hat die Musiker fotografiert. [Abb. 1-3]

Auch bei der Bildbesprechung mit ihrem damaligen Professor ging es lediglich um die technischen Besonderheiten. Grauwerte wie auch die glänzende Oberfläche fielen in die Analyse. Kein Wort wurde über das Motiv oder über das Thema verloren.

Während ihrer Zeit an der Akademie arbeitet sie im Umfeld der Wiener Aktionisten und fotografiert die letzten beiden Performances von Otto Mühl, dokumentiert Vorarbeiten von einer Aktion Hermann Nitschs im Schlachthof und schießt Fotografien von Peter Weibel.²³ Die gesammelten Fotografien wurden schließlich 1991 von Lisl Ponger in dem Bildband *Doppelanarchie* veröffentlicht.

Zu dieser Zeit interessiert sich Ponger schon lange für den Film, hegt auch die Ambition an der Filmakademie zu studieren. Als große Inspirationsquelle sieht sie Jean-Luc Godard, dessen Film *Pierrot le fou* (dt. Elf Uhr Nachts) aus 1965 die damals 17-jährige Ponger dazu veranlasste Filmemacherin zu werden.²⁴

Von 1974 bis 1978 war sie in den USA und in Mexiko, wo sie mit einer geliehenen Kamera ihren ersten Film drehte. Ihre Reise nach Mexiko und in die Staaten war für Ponger – nach eigenen Angaben – eine Art Initialzündung für ihr künstlerisches Schaffen. Diese Jahre, in denen sie ihren Lebensunterhalt mit dem Unterrichten von Englisch verdient hat, waren von

²² Schumi 2011, S. 66.

²³ Ebd.

²⁴ Lisl Ponger in einem Interview mit der Verfasserin, geführt am 17. August 2011.

entscheidender Bedeutung, denn in ihnen entwickelten sich das Reisen und die Suche nach dem Kontakt zu Fremdem bzw. Fremden zu Grundlagen von Pongers Arbeit.

Nach Wien zurückgekehrt, drehte sie weitere Filme im Format Super 8, wie *Souvenirs* (1981), *Tendencies to exist* (1984), *Train of recollection* (1988) und *Passagen* (1996). In diesen mischt sie Found Footage Filmmaterial mit frei assoziativen Szenen. Die strukturalistischen Elemente lassen sich in der Montagetechnik um Licht und Schatten, Rhythmus und Bildraum festmachen. Ulrich Clewing meint, dass sie auch hier ihrem Grundthema treu blieb, indem sie „das Transitorische, Wandelbare, Uneindeutige in der Konstruktion von Identitäten, Zugehörigkeiten und individuellen Abgrenzungen“ eingefasst hat.²⁵

Sie selbst meint, dass die Jahre der filmischen Zuwendung und der Distanz zur Fotografie wichtig waren, um sich der künstlerischen Fotografie wieder bewusst annähern zu können.²⁶

1990 beschließt Ponger, das Fotografieren wieder aufzunehmen. In zwei Jahren hat sie versucht ein *Fremdes Wien* aufzusuchen und auch aufzuzeigen. Als Medium diente ihr die Filmkamera im Format Super 8, mit welchem sie eine Weltreise in Wien unternommen hat. Sie war auf Spurensuche in Wien, hat als Gast Menschen unterschiedlicher Nationen bzw. mit Migrationshintergrund bei ihren Festivitäten, in ihrer Werkstatt oder in Hinterhöfen besucht. Sie beschrieb dadurch eine kleine Kulturgeschichte der Großstadt.²⁷

Als die Fotografie bei Ponger ihre ersten künstlerischen Schritte nahm, tat sie es zu Beginn der 1990er Jahre bzw. Mitte 1990. So kam es 1995 zu ihren *Xenographischen Ansichten*. In diesen illustriert sie sich selbst als *Xenographin*, als Feldforscherin der Anthropologie, die in Anlehnung an Bronislaw Malinowski, mithilfe gängiger Klischees Bilder des Fremden konstruiert.²⁸

In den folgenden Jahren widmete sie sich ihrem künstlerischen Ausdruck im Film. Es entstanden die Filme *Passagen* (1996), *Panorama* (1998) und *déjà –vu* (1999), bis sie 2000 wieder vermehrt fotografierte.

²⁵ Ulrich Clewing, die konstruierte Folklore. KÜNSTLERSTATEMENT/ POSTKARTENPROJEKT DES HAUSES DER KULTUREN DER WELT 2007, gesehen auf der Onlinedatenbank culturebase.net, die sich als qualitativ hochwertige Datenbank und Informationsquelle zu internationalen KünstlerInnen versteht. <http://www.culturebase.net/artist.php?3303#bio>

²⁶ Lisl Ponger in einem Interview mit der Verfasserin. Geführt am 15. August 2011.

²⁷ Die Arbeit *Fremdes Wien* wird später im Kapitel xxx noch näher behandelt werden.

²⁸ Siehe hierzu Kapitel II.4.2.1. *Xenographische Ansichten* dieser Arbeit.

In dieser Phase finden sich in den Arbeiten *The Big Game*, *Out of Austria*, *Gone Native* und *Lucky Us* (2000) Selbstporträts, womit sie einerseits ihre eigene Position als Künstlerin reflektiert, andererseits die Kultur des Künstlers kritisch hinterfragt.

Sie untersucht westliche Denkstrukturen und taucht in das große Feld des Postkolonialismus ein.

Mit ihrer Teilnahme an der Documenta11 2002 in Kassel änderte sich einiges für Ponger. „Als Museum für Hundert Tage“ fand die elfte Ausgabe der Documenta-Ausstellung vom 8. Juni bis 15. September 2002 unter der Teilnahme von 116 KünstlerInnen statt. Sie wurde von Okwui Enwezor, als erstem außereuropäischen Leiter der Documenta, und Carlor Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj und Mark Nash konzipiert. Das Gesamtprojekt sah es vor auf fünf Plattformen und auf vier Kontinenten ausgetragen zu werden.²⁹

Auf Plattform V wird Lisl Pongers Serie *Sommer in Italien – Genua, August 2001* ausgestellt.

Es ist nicht einfach, das vielschichtige dreißigjährige künstlerische Schaffen von Lisl Ponger auf einen Nenner zu bringen. Dennoch lassen sich Konstanten inhaltlicher und bildlicher Natur in ihren Film- und Fotoarbeiten feststellen. Erwähnenswert ist hier die Hinwendung zum Anderen, dem Ungesehenen und Alltäglichen, in dem das *Fremde* nicht nur aufgezeigt wird, sondern auch zur Basis der Wahrnehmung gemacht wird.

Mit diesem Prinzip beleuchtet sie gewohnte Lebenswelten, jedoch ist es ihr auch bei der Analyse von Illustrationen der Andersartigkeit hilfreich.³⁰

Seit Jahrzehnten befasst sie sich durchgehend mit Fragen der Migration, der Integration des Fremden und den Folgen der Globalisierung.

Lisl Ponger beschäftigt sich mit Ethnologie, Soziologie, Kunstgeschichte und Kolonialismusforschung und vermittelt dies in ihren Arbeiten.

²⁹ Plattform 1: „Demokratie als unvollendeter Prozess“ begann bereits im März 2001 an der Wiener Akademie der Bildenden Künste (am Institut für Gegenwartskunst) und wurde im Oktober 2001 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin fortgesetzt.

Plattform 2: „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung“ wurde im Mai 2001 in Neu-Delhis India Habitat Centre abgehalten.

Plattform 3: „Créolité und Kreolisierung“ fand im Januar 2002 auf St. Lucia statt.

Plattform 4: „Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“ wurde im März 2002 in Lagos durchgeführt.

Plattform 5: Die eigentliche Documenta-Ausstellung der Kunstwerke in Kassel.

³⁰ Clewig 2007, <http://www.culturebase.net/artist.php?3303#bio>.

Sie wurde 1988 mit dem Österreichischen Förderungspreis für Filmkunst ausgezeichnet. 1994 bekam sie den Würdigungspreis für Filmkunst sowie 2003 den Niederösterreichischen Würdigungspreis für Bildende Kunst. 1998/99 und 2001/02 hatte sie eine Gastprofessur für Künstlerische Fotografie an der Universität für Angewandte Kunst, Wien. Lisl Ponger wird von der Charim Galerie Wien vertreten.

I.4. Visuelle Repräsentationen und unterschiedliche Medialitäten

Ponger findet ihren künstlerischen Ausdruck in vielen Medien. Die Fotografie, der Film, das Buch, der Ausstellungsraum unterstützen sie in ihren Vorhaben und geben ihr Raum für ihre Arbeit.

Auch wenn sich bestimmte Motive, Elemente, oder nennen wir es Topoi, durch ihr Œuvre ziehen, muss eine medienspezifische Auswahl getroffen werden, die auf die Fotografie fällt.

„Der Künstler beschäftigt sich nicht nur mit Kultur, reflektiert über sie, kritisiert und verbreitet sie, sondern ist selbst Bestandteil dieser Kultur, in der er unter dem Einfluss kultureller Ansichten, Wertvorstellungen und Voraussetzungen agiert.“³¹

I.4.1. Lisl Pongers Gebrauch der Fotografie

In ihren Fotoarbeiten versucht Ponger stets Lebenswelten aufzuzeigen. Plätze von Menschen, die oftmals nicht beachtet und betrachtet werden – Menschen mit Migrationshintergrund oder auch Menschen eines dekolonisierten Landes.

Repräsentationen sind Bilder von innewohnenden Machtspielen, ermöglichen bestimmte Welteinsichten und Identitäten, verschließen andere und sind Ausgangspunkt dieser Analyse in der Debatte der *Cultural Studies*.³²

Martin Hochleitner dazu: „Pongers Arbeit gilt – nicht zuletzt seit ihrer Teilnahme an der documenta XI – als ein absolut politisch intendiertes Statement einer Künstlerin, die die Macht und die Geschichte von Bildern kritisch hinterfragt.“³³

³¹ Ponger/Sharp/Wieser 2004, S. 5-6.

³² Hall 2004, S.6-7.

³³ Hochleitner 2007, S. 9.

Pongers Arbeiten wie *Fremdes Wien* (1992), *Xenographische Ansichten* (1995), *Made for Europe* (2000), *Out of Austria* (2000) werden aus einem westlichen oder postkolonialen Blickwinkel gesehen und verstanden. Sie setzen sich in einer Direktheit mit dem Fremden auseinander, wobei vor allem der „Schein“ des angeblich realitätsbezogenen Fotos für sie ein wesentlicher Punkt ist.

Für ihre Arbeit schlüpft sie regelmäßig in Rollen von *Anderen*. Ob es nun Vertreter der Kunstgeschichte oder der Ethnologie sein mögen, macht für sie und ihre kritische Hinterfragung dieser Begrifflichkeiten und der damit einhergehenden (Rollen-)Bilder keinen Unterschied. So ist sie auch 2002 der Frage nachgegangen, wie es wäre ein Orientalist zu sein. Das Ergebnis dieser Sehnsuchtsvorstellung ist die Arbeit *If I Was An Orientalist Today* (2002). Ebenso hat sie den Versuch angestellt Emil Nolde und Michel Leiris zu sein. Die Serien haben die Titel: *If I Was Emil Nolde Today* (2003) bzw. *If I was Michel Leiris today* (2003). Tatsächlich schlüpft sie seit dem Jahr 2003 in die Figur des Michel Leiris; zuletzt war sie 2010 Leiris und hat in Mali Bilder festgehalten, die sich vor ihrer Kamera erstreckt haben. Manuel Böcker konstatierte, dass sie sich in ihren Arbeiten zwischen „kritischer Recherche und deren künstlerischer Umformung zu brilliant konstruierten Fotografien oder Filmen“ bewege.³⁴ Ihre Arbeiten bestehen aus Geschichte(n) und stellen Querverweise aus Historie und Gegenwart dar.

Es sollen nun Pongers Auffassung und Herangehensweise an das Medium Fotografie gezeigt werden. Ponger Anspruch an die Fotografie ist künstlerisch, kritisch und politisch zu verstehen.

Pongers Fotos lassen sich in zwei Kategorien einordnen:

a, *mise en scène*

Die eine Technik entsteht einem Studio. Es werden Modelle ausgewählt, die sie nach ihrem Empfinden in Szene setzt. Hier tritt sie als Fotografin und Regisseurin auf, und inszeniert das Bild, dem ein langer Prozess vorausgeht. Die künstlerische Recherche, die Ponger als Basis für ihre Fotografien nennt, wird im Kapitel V.4.1 *Recherche* noch näher erörtert. Der Begriff *mise en scène* kommt aus dem Film- und Theaterbereich und beschreibt die Inszenierung

³⁴ Manuel Boecker: Kulissen für ein perfektes Leben. 2007. <http://www.basis-wien.at/db/object/86319>.

einer Theater- oder Filmszene. Zum einen wird der Raum erschlossen, abgemessen und ausgestattet – zum anderen werden SchauspielerInnen in diesem angeordnet und bewegt.

Ponger arrangiert SchauspielerInnen mit Objekten – Menschen, die Posen einnehmen und mit den Gegenständen in Verbindung gesetzt werden. Mithilfe von Kostümen wird darauf hingewiesen, in welche Zeit die Darstellung gerückt ist und wo das Geschehen geografisch stattfindet. Wesentlich für die Figuren sind die visuellen Elemente, die sich an Gestik, der Mimik und der Verbindung mit einzelnen Objekten festmachen lassen.

In der *mise en scène* soll Dreidimensionalität vermittelt werden, weshalb Vorder- und Hintergrund eine Beziehung miteinander eingehen. Dies lässt sich auch klar an der Arbeit *Gone Native* (2002) feststellen, die im Kapitel IV.3.2. *Das Fremde im Fernen anhand des Bildes Gone Native* noch näher erläutert wird.

Ein weiteres Stilelement in Lisl Pongers Fotografien soll mit der *Montage* beschrieben werden. Der Begriff ist ebenfalls der Sprache des Films entlehnt und im ursprünglichen Gebrauch ist er mit der Entwicklung der Zeit zu verstehen. Bei Ponger wird es eher als *Montieren* einzelner Bildelemente aufgefasst, was auch als „Collage als Methode“ beschrieben werden kann. Bei der Betrachtung von ihren Fotografien fällt dem *spectator*³⁵ – vor allem bei Arbeiten ab dem Jahr 2000 – eine aufwändige Bildinszenierung auf, in der neben den Modellen viele Requisiten platziert werden.

Dass bei Ponger die Grenzen zwischen Film und Fotografie durchlässig sind, zeigen die filmische Arbeit *Imago Mundi* (2007) beziehungsweise die Fotografie *Destroy Capitalism* (2007) [Abb. 4]. In der Fotoarbeit besinnt sie sich auf das Gemälde *Der Traum des Ritters* von Antonio de Pereda aus dem 17. Jahrhundert, welches in der Tradition der Vanitas-Bilder steht. Es ist eine allegorische Darstellung der Vergänglichkeit, wie sie für den Barock typisch ist. Sie hat die Szene des Gemäldes mit einem schlafenden Edelmann“ und einem ihn weckenden Engel nachgestellt. Dafür veränderte sie die Bildsprache, indem sie aus dem Edelmann einen jungen Soldaten gemacht hat und der Engel hier als eine afroamerikanische Frau mit dem T-Shirt-Aufdruck „Destroy Capitalism“ erscheint.

Beide befinden sich bei einem Tisch, auf dem Requisiten religiöser und weltlicher Macht ausgebreitet sind. Wie viele Objekte Ponger hier arrangiert, wird vor allem im dazu entstandenen Film *Imago Mundi* klar, wenn einzelne Gegenstände bewegt und Veränderungen vorgenommen werden.

³⁵ Der *spectator* ist im Sinne von Roland Barthes Hellen Kammer als BetrachterIn zu verstehen. Vgl. hierzu Kapitel II.1. *Über Fotografie*.

Der Film wurde im gleichen Studio und mit denselben SchauspielerInnen/ Modellen und Requisiten gedreht. Für ihren Film wählt sie die beschriebene Fotografie als Ausgangsszene, die die weitere Handlung einleitet.

Die Bildatmosphären, die Ponger dabei entwickelt, scheinen sowohl dem Film als auch der Fotografie anzugehören. Sie wählt die Inszenierung als Methode und verwendet diese immer differenzierter für die Ikonografie ihrer Arbeiten. Inszenierung meint für sie, einen Schritt zwischen der Realität und die fotografische Repräsentation zu setzen.

Die Serie *Xenographische Ansichten* aus dem Jahr 1995 ist in eine Kombination von Orten, Kleidungen, Posen und Attributen und als „Bildgefüge einer Rhetorik der ethnografischen Dokumentation“³⁶ zu sehen. Ihren jüngsten Arbeiten hat Martin Hochleitner eine „kunsthistorische Atmosphäre“ zugeschrieben, die sich hinsichtlich Szenografie, Komposition festmachen lassen. Die kompositorischen Aspekte und kunsthistorischen Bezüge werden durch Requisiten, Attribute und Symbole zusammengefügt.

b, „Gegenwart, das Leben des Augenblicks“³⁷

Wenn von zwei Methoden der Bildinszenierung gesprochen wird, soll neben der *Mise en scène* auch die des *Augenblicks* dargestellt und illustriert werden.

Es ist nicht leicht, den „fotografischen Augenblick“³⁸ bei Lisl Ponger festzumachen. Um sich von der technischen Seite dem Moment anzunähern, muss gesagt werden, dass Lisl Ponger analog mit einer 6x7 Kamera fotografiert.

So konstatierte Bernd Stiegler: „*In der Tat ist die Bestimmung der Wahrnehmungsspur, des Augenblicks abhängig vom Standpunkt des Beobachters und kann gleichermaßen als Flüchtigkeit oder Dauer beschrieben werden.*“³⁹

Wird der Moment als zeitlicher oder historischer Punkt festgelegt, lassen sich Orte, (Zeit-)Abschnitte und Begegnungen ablesen. Häufig sind es Reiseberichte, die Lisl Ponger in einzelnen Stationen festhält, wie im Jahr 2003, als sie nach Dakar, Senegal und Äthiopien gefahren ist, um ein „fotografisches Tagebuch, visuelle Notizen, die mit Leiris’ eigenem

³⁶ Hochleitner 2007b, 31.

³⁷ Willi Warstat, *Die Künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*, Leipzig/Berlin 1913, S. 77.

³⁸ Zum „photografischen Augenblick“ vergleicht Stiegler 2007, s.v. Augenblick. In dem essayhaften Artikel geht er auf das metaphorische Bild des Augenblicks unter Berücksichtigung der theoretischen Konzepte von Henri Cartier-Bresson, Auguste Rodin, Alexander Rodtschenko oder Willi Warstat ein.

³⁹ Stiegler 2007, s.v. Augenblick, 39.

Tagebuch korrespondieren⁴⁰ sollen, anzufertigen, das er Anfang der 30er Jahre, als offizieller Schreiber der Dakar-Djibouti Expedition, geschrieben hat.⁴¹

„Es ist die Methode des Moments, die sie auf ihren Reisen nach Afrika, in die Mongolei, nach Mexiko oder einfach nach Wien, ihre Heimatstadt, anwendet, um Menschen, Orte, Straßen, Hotelzimmer – kurz Geschichte – festzuhalten.

Bei der Arbeit *If I was Michel Leiris today... Äthiopien* (2003) [Abb. 5] ist ein Hotelzimmer Ausgangspunkt ihrer fotografischen Bestandsaufnahme. Frauen stehen am Straßenrand, sofern sie nicht damit beschäftigt sind den ehemaligen Palast in Gondar wieder aufzubauen. Der Palastbezirk Fasil Ghebbi erhebt sich in der Stadtmitte der ehemaligen Königsstadt Gondar und ist Zeugnis imperialer Herrschergeschichte. Jeder König fügte ein Bauwerk hinzu, bis der Palast während eines Aufstandes mit Ende des 19. Jahrhunderts zerstört wurde. Ein christlicher Friedhof und ein Bahnhof in Senegal, dessen Errichtung mit der Kolonisation im Zusammenhang steht, dokumentieren mitunter die Orte und ihre Geschichte. Ein Hotel mit der Aufschrift *MEMORIES HOTEL* verbildlicht zudem die historische Komponente, die die Arbeiten Pongers wie ein Schatten begleitet. Und doch sind es Streifzüge, die Ponger erlebt und festhält. Es ist nicht nur die Vergangenheit, die mit der Kamera eingefangen wird: ebenso sind die Arbeiten Pongers als Zeugnisse der Gegenwart und auch der Zukunft zu sehen. Die Bilder entstehen auf freien Plätzen, wo Menschen ihrem Alltag nachgehen, und dennoch nutzt auch die Künstlerin den geschützten Raum des bezahlten Hotelzimmers und des geliehenen Autos, um auch hier Fotos zu schießen.

Das Augenblickliche lässt sich auch beim *Fremden Wien*⁴² feststellen, wenn Ponger gewissermaßen die Temperatur der Gegenwart misst, wenn sie an Feierlichkeiten von WienerInnen mit Migrationshintergrund teilnimmt. So kann Susan Sontags Zitat über den Moment in der Fotografie auch auf Pongers Arbeit übertragen werden, wenn sie festhält, dass Fotografien Augenblicksgeschichte, Augenblickssoziologie und Augenblicksteilnahme liefern.⁴³ Sie spricht auch von einer Bündelung der Realität als neuer Methode, um Kritik an der modernen Kultur üben zu können.

⁴⁰ <http://lislponger.com/imaginative/htm/053/page-d.htm>

⁴¹ 2011 denkt und fühlt sich Lisl Ponger erneut in die Vorstellung ein, Michel Leiris zu sein. Die dabei entstandenen Fotografien wurden in Mali aufgenommen und mit demselben Titel *If I was Michel Leiris today...* veröffentlicht.

⁴² Vergleiche hierzu Kapitel III.3.1. Das Fremde im Nahen anhand der Serie *Fremdes Wien* dieser Arbeit.

⁴³ Sontag 2011b S. 77.

I.4.2. Das Buch als Katalog kultureller Präsenz

Susan Sontag hat 1977 in ihrem Essay *In Platons Höhle* auf die Bedeutung des Mediums Buch im Zusammenhang mit der Fotografie hingewiesen. Sie hält fest, dass das Buch viele Jahrzehnte lang das einflussreichste Instrument zur Zusammenstellung von Fotografien war.⁴⁴ Künstlerbücher sind eigenständige Kunstwerke, die künstlerische Konzepte bündeln und es ermöglichen, Text und Bild in einen Zusammenhang zu bringen.

Seit den 1960er Jahren wurde die Initiative der KünstlerInnen stärker, im Kontext der soziopolitischen Gegebenheiten zu produzieren. Sie schufen Ausstellungsorte, Räume für Performances, gaben Bücher, Zeitschriften und Schallplatten heraus.⁴⁵

Ulises Carrión⁴⁶ meinte, ein Buch sei eine Folge von Räumen, von denen jeder in einem bestimmten Moment wahrgenommen werde. So sei ein Buch eine Folge von Momenten. Für ihn war das Buch somit eine „raum-zeit-folge“ und Raum existiere außerhalb der Subjektivität. *„wenn zwei subjekte im raum kommunizieren, dann bildet der raum ein element dieser kommunikation. raum verändert diese kommunikation. raum zwingt der kommunikation seine eigenen gesetze auf.“*⁴⁷

Leena Crasemann gibt zu bedenken, dass fotografische Menschenbilder nie für sich allein stehen und immer relational, in einem permanenten Austauschverhältnis mit anderen Bildern zu denken sind.⁴⁸

Der Katalog⁴⁹ kann als eine Form der Faktendarstellung gesehen werden und eignet sich, Verzeichnisse in Text und Bild zusammenzutragen.

⁴⁴ Sontag 2011a, S. 17,

⁴⁵ Schraenen 1992, S. 2.

⁴⁶ Ulises Carrión (* 1941 in San Andres Tuxtla, Veracruz, Mexiko; † Oktober 1989 in Amsterdam) war ein mexikanischer Künstler, Schriftsteller, Herausgeber und Buchhändler.

⁴⁷ Carrión 1992, S. 10.

⁴⁸ Crasemann 2010, S. 10.

⁴⁹ Katalog kommt vom Altgriechischen *καταλογος* [katalogos] und kann mit Aufzählung, Erzählung, Darlegung, Auswahl und Auseinandersetzung übersetzt werden. Gemoll 1997, s. v. *καταλογος*, S. 416.

I.4.2.1. Xenographische Ansichten

Neben Film- und Fotoarbeiten, die Ponger vorantreibt, publiziert sie Bücher, wobei hier das Augenmerk auf die *Xenographischen Ansichten* aus dem Jahr 1995 gelegt werden soll. Es handelt sich um ein Buch, in dem sie in Wien (Umgebung) *fremde* Lebenswelten nachgestellt hat. Sie traf eine Kurdin, schreibt, wie die Xenographin (Ponger selbst) auf deren Teppich saß und Chai getrunken hat. Der Geschichte ist auch ein Porträt des Gesprächspartners beziehungsweise der Gesprächspartnerin gegenübergestellt. 35 Menschen hat sie getroffen – 35 Stationen erlebt.

Die Xenografie⁵⁰ wird von Lisl Ponger als Arbeitsweise bezeichnet, die Menschen zeigen soll und in den falschen Händen karikieren kann. Ernst Schmiederer verweist im „Bericht über eine Expedition“, einem Kapitel von Pongers Band, auf Bronislaw Malinowski, den „Vater der Feldforschung“, dessen 1922 erschienenes Buch „Argonauten des westlichen Pazifik“ als eine der ersten großen Monografien im Forschungsfeld der ökonomischen Anthropologie gilt. Jeden Beitrag in diesem Feld der Xenografie möchte die Künstlerin in „Anlehnung an Malinowski formulieren“.⁵¹ Der Beitrag „*solle einen Fortschritt im Methodischen erkennen lassen, die Begrenztheit vorangegangener Forschung in Tiefe und Ausführlichkeit überschreiten und schließlich bemüht sein, seine Ergebnisse exakt, aber nicht trocken darzulegen.*“⁵²

Es wirkt wie eine Weltreise, wenn die Künstlerin ihre Stationen aufzählt. Beginnend in der Türkei verspricht es sie nach Griechenland, Neuguinea, Bali, Kenia, bis sie wieder in Wien landet. Auch wenn die Porträts von den Menschen durch Realitätsnähe und die Manier von Ethnologen des 19. Jahrhunderts bestechen, sind sie fiktiv.

Der Aufbau der *Xenographischen Ansichten* besteht aus einem Bild- und Textteil.

Die Fotografien im quadratischen Format wurden von Lisl Ponger mit einer Kiew-60 Kamera aufgenommen, auf Barytpapier „Oriental“ vergrößert und mit Schwefel getont. Konstanze Zinser aus Wien hat die Bilder mit Eiweißblasarben koloriert. Die Offsetlithografien im 80er Raster stammen von Peter Lehmann.⁵³

⁵⁰ ξένος [xenos] – Altgriech. für fremd/ γραφειν [graphein] – schreiben.

⁵¹ Schmiederer 1995, S. 5-7.

⁵² Ebenda.

⁵³ Ponger 1995, S. 119.

In ihrem formalen Aufbau ähneln sie ethnologischen Porträts, wirken wie „Teile einer nostalgischen Reproduktion“⁵⁴. Bei genauerer Betrachtung der scheinbar objektiv abbildenden *Xenographischen Ansichten* entpuppen sie sich als bewusste Konstruktionen und Überzeichnung des „Anderen“.

Aus den 35 Stationen der *Xenographischen Ansichten*, wird eine Position unter vielen gewählt, um Pongers Reise zu beleuchten.

I.4.2.2. Bildbesprechung: Der Rom [Abb. 6]

Ponger lässt in der von ihr konstruierten Erzählung bzw. Begegnung den Rom erzählen. Natürlich hält sie als Regisseurin die Erzählstränge in der Hand, schreibt ihm seinen Text und legt diesen in seinen Mund, doch was sagt uns der Rom? Der Rom, der mit anderen Worten unseres Sprachgebrauchs als „Zigeuner“, „Nomade“, „Umherziehender“, „Reisender“, „Vagabund“, „Landstreicher“, „Wandervogel“⁵⁵ verstanden wird, lässt uns an seiner Geschichte teilhaben. Er berichtet von seinen Beweggründen, in die Sinti-Baracken Ebelsbergs zu ziehen, um der von Konsum und Kapitalismus gezeichneten Welt zu entsagen. Früher besaß der Nomade eine negative Konnotation – Adjektive wie unzivilisiert und wild wurden mit ihm in Verbindung gebracht. Mit der Bildung von Nationalstaaten und dem Gründen von Städten etablierte sich eine politische Ordnung, in welche der Nomade nur schwer einzugliedern war. „Mobilität diente stets dazu, sich den Zumutungen von Herrschaft und Kontrolle zu entziehen.“⁵⁶

Aus den *Xenographischen Ansichten*:

„ES WAR SOWEIT. Die xenographische [sic!] Expedition stand nun vor ihrer letzten Etappe. Die Erzählung der Ukrainerin hatte die Reisende überzeugt, daß [sic!] eine Autofahrt durch Rumänien ihrem Unternehmen den letzten Schliff verpassen würde.[...] In aller Ruhe konnte sie sich nun auf die Ankunft vorbereiten und vielleicht auch noch die Geschichte ihres Reisegefährten dokumentieren. Der Mann, ein Rom, hatte lange Zeit mit einer großen Kaldaresch-Familie ein Leben im Wohnwagen geteilt und gab während der

⁵⁴ Kravagna 2000, S. 11.

⁵⁵ „Nomade: UMHERRZIEHENDER, Reisender, Migrant, Wanderer, Fußreisender, Stromer, Zigeuner, Beduine; Durchreisender, zielloser Mensch, Vagabund, Landstreicher, Tramp; Flüchtling, Vertriebener, Obdachloser: altmodisch: Wandervogel.“ Siehe dazu lislponger.com/imaginative/htm/026-sub101/page-d.htm

⁵⁶ Schroer 2006, S. 117.

Fahrt bereitwillig Antworten auf ihre zahllosen Fragen. Was macht einen Zigeuner aus, wollte die Xenographin wissen. Der Rom antwortete:

Es dreht sich alles um das magische Denken der Zigeuner. Weder die Hautfarbe noch die Religion noch die Sprache sagen etwas darüber aus, ob einer Zigeuner ist oder nicht. Das Wesentliche ist sein magischer Zugang zur Welt. (Er erzählt davon, dass er früher mit seinem mittlerweile verstorbenen Bruder Weihnachten in Linz feierte und davon, dass er vor einigen Jahren Romanes gelernt hatte...) Als mir der Weihnachtstrummel eines Tages zuviel wurde, brach ich aus und suchte nach den Sinti-Baracken in Ebelsberg. [...].⁵⁷

Bei dem von Lisl Ponger durchdachten und besuchten Rom handelt es sich um Mozes Heinschink, und wenn nun von Rumänien die Rede ist, ist dieses Foto doch im 22. Bezirk in Wien aufgenommen worden. Es zeigt einen Mann mit dunklem Haar und Bart in der freien Natur. Er ist von Bäumen und Wiese umgeben und kniet sich zu einem erloschenen Feuer. Er trägt ein einfaches Gewand – braune Schuhe, eine dunkle Hose, einen blauen Arbeitsmantel, aus dem ein rotkariertes Hemd hervorscheint und – wie es mit einem Umherziehenden in Verbindung gebracht wird – einen Hut. In seiner rechten Hand hält er einen ausrangierten leeren Kochtopf, seine linke ruht auf seinem linken Knie.

Auch ist anderes Kochgeschirr bei ihm ausgebreitet, aus einem Kessel steigt Dampf auf. Die Szenerie entspricht der gängigen Vorstellung, dass Umherziehende ihre sieben Sachen ausbreiten, ihre Zelte aufschlagen. Es kann eine Szene seines Alltags sein, er breitet sich aus und bereitet sich sein Essen an Ort und Stelle zu, wenn er Hunger verspürt. Hinter ihm ist eine Geige, ein weiteres Bild, das mit ethnischen Gruppen wie Sinti oder Roma häufig verbunden wird. Die Wahrnehmung wird auf die ihm umgebenden Objekte gerichtet; Werkzeug und Kochgeschirr umgeben ihn.

Der narrative Ort, der hier beschrieben wird, setzt sich aus speziellen Bildformeln, einem gewissen Rigorismus und kultureller Distanzierung zusammen.

⁵⁷ Ponger 1995, S. 90-94.

I.4.2.3. Die Xenographin [Abb. 7]

Ponger skizziert in dieser Arbeit einerseits *andere* Menschen in ihren Leben(sentwürfen), hebt sie als RepräsentantInnen ihrer Kultur *pars pro toto* hervor und stellt sich selbst als *Feldforscherin* der Anthropologie und als Wissenschaftlerin des 19. Jahrhunderts dar.

Sie selbst ist Teil der 35 Stationen dieser (Forschungs)Reise und nimmt dabei einen ähnlichen Platz wie die von ihr Porträtierten ein.

Mit ihren Abbildungen, welche sie liefert, besinnt sie sich unter anderem auf die europäische Tradition der anthropometrischen Fotografie. Diese galt noch zu Mitte des 19. Jahrhunderts als zentrale anthropologische und ethnografische Dokumentationsform, aus der man Menschen- und Rassentypen ableiten wollte. Hierbei wurden Menschen einer vermeintlichen Rasse (Ethnie) im Profil und en face in Doppelfotografien abgelichtet.

Die Idee absoluten Objektivität der Fotografie ermöglichte es Reisenden in die Sphäre der Wissenschaft einzutreten. Doch die Vorstellung von der fotografischen Authentizität bringt rassistische Implikationen mit sich.⁵⁸ Die meisten anthropologischen Fotografien fremder Ethnien zeigen Menschen in gestellten Posen, also nicht in ihrem natürlichen Auftreten. Stattdessen wurden sie vor die Kamera neben Messlatten und andere Instrumente gestellt, um eine objektive Auswertung vornehmen zu können. Paul Topinard⁵⁹ zweifelte jedoch 1891 daran, dass man mit diesen Fotografien auf verschiedene Menschentypen schließen könnte und daran, dass es solche reinen Menschentypen überhaupt gäbe. Für ihn waren weder Typ noch Rasse objektive Wahrheiten. Der Typ würde als abstraktes Bild verstanden werden, das man sich aus mehreren Charakteren mache, die sich in einer ideellen Gruppe nur bedingt ausdrücken können.⁶⁰

„Der europäische Blick auf Menschen anderer Kulturen in der Fotografie, gerade in der Konkurrenz zur Malerei, zeigt in der Zeit um 1900 drei verschiedene Strategien für die Repräsentation des Menschen im Spannungsfeld fremder und alter Kulturen: erstens die (schon im Orientalismus gebräuchliche) ethnografische Schilderung und Inszenierung von Menschen und Innenräumen. Dem entsprechen die Studioaufnahmen, die Klischees und erotisierende und atmosphärische Szenen mit Kostümen, Accessoires und Möbelstücken nachinszenieren und damit Stereotypen reproduzieren oder übertragen. Zweitens gibt es solche Fotografien, die entweder beobachtend oder inszenierend Menschen in Außenaufnahmen zeigen. Die dritte Art, Menschen fremder Kulturen darzustellen, ist die

⁵⁸ Küster 2003, 137.

⁵⁹ Paul Topinard, (* 4. November 1830 in L'Isle-Adam; † 20. Dezember 1911 in Paris) war ein französischer Mediziner, Anthropologe und Hochschullehrer.

⁶⁰ vgl. hierzu Paul Topinard, *L'homme dans la Nature*, Paris 1891.

der pseudo-objektiven ethnografischen Porträts und Typendarstellungen in der Fotografie, deren extreme Form die anthropometrischen Vermessungen darstellen.“⁶¹

Anthropologische Forschungen des 19. Jahrhunderts stehen oft im direkten Zusammenhang mit Künstlern und ihrem Schaffen. Man denke an die Orientalisten, deren Bilder als atmosphärische Reiseberichte zu verstehen sind. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich jedoch auch hierbei um Inszenierungen und Verklärungen von Land und Leuten handelt. Der Terminus „Ethnologie“ entsteht um 1830, einer Zeit, in die auch Orientaler wie Delacroix fallen.

Wenn sich nun Ponger als Xenographin darstellt, reflektiert sie auch in dieser Arbeit ihren Status als Künstlerin. Wie besprochen, steht Ethnografie auch im direkten Zusammenhang mit den Künsten. Wenn nun eine weiße Künstlerin des Westens vor die Kamera tritt, hinterfragt sie auch ihre eigene Position.

Die *Xenographischen Ansichten* sind nicht im Sinne einer Dokumentation über Menschen zu verstehen. Auch dienen die Forschungsergebnisse nicht einer Rassifizierung und unterliegen keiner wissenschaftlichen Auswertung. Vielmehr geht es Ponger in dieser Arbeit um Re-Interpretation und Re-Präsentation, wie Christian Kravagna festgestellt hat. Die Porträtierten blicken direkt in die Kamera und aus einer zweifach konstruierten Welt zum *spectator*. Es handelt sich um echte Menschen in Kostümen, an realen Orten. Der Hintergrund verwandelt sich in eine Kulisse und geht auf die angenommene Identität ein. Diese hybride Form der Identität, bestehend aus der eigenen und einer anderen, aufgenommenen, gestattet es dem Betrachter, einen ambivalenten Ort zu betreten. Einen Ort, „an dem wir unsere Reaktionen überprüfen können“⁶².

Die Xenografie bildet das Fremde ab und verweist nicht nur auf andere Kulturen, sondern zeigt auch den Blick unserer westlichen Kultur auf andere Kulturen.

⁶¹ Küster 2003, S.144, 145.

⁶² Kravagna 2000, S. 11.

I.4.2.4 Pongers Publikationstätigkeit

Weitere Publikationen von Lisl Ponger sind *Doppleranarchie. Wien 1967-1972*⁶³ (1990), eine Schrift über *den Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*⁶⁴ (1995), *Ein Wortland. Eine Reise durch Kärnten, Slowenien, Friaul, Istrien und Dalmatien*⁶⁵ (1998), das mit Peter Handke entstanden ist. Ein von Felicitas Haimann-Jelineks Textrecherchen begleiteter fotografisch-dokumentarischer Bildband verhandelt *Wiener Einstellungen. Jüdisches Wien – eine topographische Annäherung*⁶⁶ (1999). 2000 gab sie *Lisl Ponger, Fotoarbeiten Photographs*⁶⁷ heraus, an dem auch Christian Krvagna und Tim Sharp mitgewirkt haben.

Ihr jüngst erschienenenes Buch ist eine Neubewertung des Projekts *Fremdes Wien* (1991/92) unter dem Titel *Phantom Fremdes Wien Phantom Foreign Vienna*⁶⁸ mit Texten von Sharp und einem Gespräch zwischen Ljubomir Bratic, Anna Kowalska, Lisl Ponger und Tim Sharp⁶⁹. Herausgeberin ist die Künstlerin selbst; den bereits 1992 vergrößerten Filmkadern im Super Acht Format wurden Passagen ihrer persönlichen Aufzeichnungen und Tagebucheinträge gegenübergestellt.

I.4.3. Streifzüge durch den Film

Für Lisl Ponger sind Fotografie und Film Medien, mit denen Inhalte sichtbar gemacht werden können.

Ihre ersten Filmarbeiten waren *Film – An Exercise in Illusion I* (1980), *The Four Corners of the World* (1981), *Film – An Exercise in Illusion II* (1983) und weisen eine Länge zwischen drei und 17 Minuten auf. In diesen dekonstruiert sie Räume und setzt das Licht als aktiven Handlungsträger ein. Lisl Ponger hat den Wunsch „in einer gewissen Weise narrativ zu sein, aber gleichzeitig zu denkonstruieren.“⁷⁰ Ponger hat Interesse an der Filmzeit, dem Kader und

⁶³ Lisl Ponger/Ferdinand Schmatz/Rolf Schwendter, *Doppleranarchie. Wien 1967-72*, Wien: Falter-Verl., 1990.

⁶⁴ Alexander Horvarth/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer, *Avantgardefilm Österreich. 1950 bis heute*. Wien: Wespennestfilm Verlag, 1995.

⁶⁵ Peter Handke/Lisl Ponger, *Ein Wortland. Eine Reise durch Kärnten, Slowenien, Friaul, Istrien und Dalmatien*, Klagenfurt/Celovec: Wieser, 1998.

⁶⁶ Felicitas Heimann/Lisl Ponger, *Wiener Einstellungen. Jüdisches Wien – eine topographische Annäherung*, Klagenfurt: Wieser, 1999.

⁶⁷ Lisl Ponger, *Fotoarbeiten – Photographs*, Wien: Walla Druck, 2000.

⁶⁸ Lisl Ponger/Tim Sharp/Lojze Wieser, *Phantom fremdes Wien; Phantom foreign Vienna*, Klagenfurt/Celovec : Wieser, 2004.

⁶⁹ geführt im November 2003.

⁷⁰ Lisl Ponger im Gespräch Miriam Schumi. Siehe hierzu Schumi 2011, S. 75.

seinen Begrenzungen und stellt sich die Frage, was „passiert außerhalb des Kaders, wo das Leben weitergeht?“⁷¹

Semiotic Ghosts (1991) ist nach eigenen Angaben der letzte Avantgardefilm von ihr. Es ist auch der erste Film, der auch mit einer Tonspur versehen wurde. Constantin Wull sagte, dass *Semiotic Ghosts* als kinematographische Erinnerung zu sehen sei; als ungewöhnliche visuelle Ethnographie; als Reflexion über das Photographische selbst.⁷² „In der "Tradition Lumière" gedreht, wenn das Festhalten von Alltäglichem dominiert; und in der "Tradition Mèliés", wenn Pongers Vorliebe für das Schaustellertum (der Zirkus, die Straßenphotographie!) ihre Motive bestimmt.“⁷³

Das Motiv des Reisens ist auch in den filmischen Arbeiten von Lisl Ponger eines der zentralen Motive.

Oftmals ist gefundenes Filmmaterial Ausgangsbasis für ihre Filme, wie auch bei *Passagen* (1996), wo sie Reisebilder und Exotikphantasien auf Super8 gesammelt und zusammengestellt hat. Die privaten Filmspulen sind Relikte eines kollektiven Reisefiebers.

„In ihren Filmessays collagiert und zersetzt Ponger das Vorgefundene virtuos, entführt und führt ein in neue, verwirrend vielschichtige Zusammenhänge. Die Bilder und Zeiten, die bekannten wie unbekanntem Orte, Stimmen und Klänge reiben, stoßen und verknoten sich.“⁷⁴

Die Methode des Found Footage hat sie auch bei dem Projekt *Logbook 2006/07: A Bulgarian Journey* mit ihrem Künstlerkollegen und Partner Tim Sharp angewandt, indem sie Spuren aufgenommen, sie gesichert und neu geformt hat.

⁷¹ Ebd.

⁷² <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/show/608>.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ <http://www.schmalfilmtage.de/fest2009/lisl-ponger.php>.

I.4.4. Das Netzwerk als Begegnungsebene von KünstlerInnen und virtueller (Diskurs-)Raum

Der Begriff des Netzwerks wird von Julia Gelshorn und Tristan Weddings übernommen. Beide haben in der Festschrift zum 65. Geburtstag von Oskar Bätschmann⁷⁵ das Netzwerk als Denkbild in Kunst und Wissenschaft behandelt.⁷⁶ In einem narrativen Kontext werden dokumentarische Fotografien, theoretische Reflexionen zusammengestellt, um in ein diskursives Meer einzutauchen.

Shaheen Merali kuratierte 2004 die Ausstellung *Der Black Atlantic*⁷⁷ am Berliner Haus der Kulturen der Welt. Lisl Ponger, Tim Sharp⁷⁸, Isaac Julien⁷⁹ und Keith Piper⁸⁰ wurden mit Arbeiten beauftragt, um Prozesse um eine neuartige und spezifisch moderne Diaspora aufzuzeigen. Pongers Ausstellungsbeitrag waren Fotografien ihrer Serie *Fremdes Wien* (1991) und der daraus entstandene Film *Phantom Fremdes Wien* (2004) – gezeigt in einem gläsernen Kino.⁸¹ Im Zuge des performativen Vortrags *The Notion Picture Show*⁸², veranschaulichte sie ihre Methode und Herangehensweise an Kunst:

⁷⁵ Oskar Bätschmann (*1943 in Luzern) ist ein Schweizer Kunsthistoriker und Kulturtheoretiker, der sich seit den 1970ern zunehmend mit einer „Differenz von Sehen und Sprechen als fundamentales Problem“ beschäftigt.

⁷⁶ Gelshorn/Weddings 2008, 54-55.

⁷⁷ „Das Projekt *Der Black Atlantic* basiert auf der teilweise erinnerten Geschichte der modernen afrikanischen Diaspora in die westliche Hemisphäre. [...] Es erkundet, wie die fortlaufenden kulturellen Auswirkungen dieser immensen Veränderung die Erfahrungen und die prekäre Situation ethnisierten Minderheiten in Europa überdenken helfen; ebenso soll dadurch der sich verändernde Charakter der westlichen Zivilisation thematisiert werden, die nicht immer in der Lage war, diese Minderheiten als menschliche Wesen anzuerkennen. [...] Abgesehen von dieser spezifischen Auseinandersetzung mit der Ethnisierung der modernen Welt widmet sich das Projekt auch allgemeinen Aspekten der gegenwärtigen Kunst und Kultur, wie sie in kulturellen Debatten zuletzt einen zentralen Stellenwert erlangt haben. Zum einen liefern Prozesse der Transnationalität und Transkulturalität wichtige Themen. Zum anderen ist das Projekt offen gegenüber einer Modernekritik, die aus postkolonialer Perspektive in unterschiedlichsten Kunstsparten wie auch in politischen, ästhetischen und philosophischen Strukturen artikuliert wurde.“ (Paul Gilroy, *Travelling Cultures, Counter-histories and Networked Identities*, Vortrag anlässlich der Ausstellung *Der Black Atlantic*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2004).

⁷⁸ Tim Sharp wurde 1947 in Perth, Schottland, geboren, arbeitet als Künstler in den Bereichen Fotografie, Film, Videoinstallation und ist als Autor und Übersetzer tätig. Von 1974-1978 bereiste er die USA, Mexiko sowie Zentral- als auch Südamerika, wo er auf Lisl Ponger traf. Viele Projekte haben sie gemeinsam erarbeitet (ImagiNative, Imago Mundi,...).

⁷⁹ Isaac Julien, 1960 in London geboren, ist Filmemacher und beschäftigt sich mit Fragen der Identität, (s)einer eigenen Geschichte und Sexualität. Er ist Sohn von Einwanderern der zweiten Generation, was auch häufig Thema in seinen Filmarbeiten ist. In den letzten Jahren sind Juliens Filme und Videoinstallationen auf vielen internationalen Ausstellungen vorgestellt worden, wie auch 2002 auf der *Documenta 11* in Kassel und bei der *Kunstfilm Biennale* in Köln. Der Künstler ist zudem als Theoretiker und Hochschullehrer hervorgetreten, nahm Gastprofessuren in Harvard und am Goldsmith-College in London wahr. (<http://www.culturebase.net/artist.php?3285>).

⁸⁰ Keith Piper, 1960 auf Malta geboren, ist ein britischer Künstler, Kunstkritiker und Kurator. Er ist eines der Gründungsmitglieder der BLK-Art-Group

⁸¹ Für das Design des *Glass Cinema* ist gangart verantwortlich. Gangart arbeitet als transdisziplinäres Team in den Feldern der Bildenden Kunst, Architektur, Film und Musik. Seit Mitte der 1990er entwickelt und betreut es performative Projekte im urbanen Raum. Anfangs mit einem kritischen Fokus auf die ambivalente Moderne eines Nachkriegs-Österreichs, erarbeiten sie Konzepte zur Aneignung materieller und gesellschaftlicher Räume.

Der Kurator Shaheen Merali dazu:

*„Es geht um eine Art tangentielle Autorität, die ihre Auseinandersetzung mit der Realität durch intensive Faktenrecherche auszeichnet, im Unterschied zu einem Wirklichkeitsverständnis, das auf den Lobgesängen der Medien beruht. Schließlich kam es im Zuge ihrer Ausstellungsbeteiligung auch zur Realisierung eines lange gehegten Projekts: einer Zusammenarbeit von Lisl Ponger und Tim Sharp in Form eines interaktiven Dokuments, das „Recherche als künstlerische Strategie“ positionierte und als Beisatz zum Haupttitel der Arbeit, *ImagiNative*, aufschien.“⁸³*

Der Neologismus *ImagiNative* setzt sich aus den Wörtern „Image“ (Bild) bzw. „Imagination“ (Einbildungskraft) und dem Begriff „Native“ (Eingeborene/r, Einheimische/r) zusammen.

Die Bilder von *Natives* sind häufig Konstrukte, die auf die Ränder der westlichen Kolonien verweisen, wo die „zu Anderen gemachten“⁸⁴ Indigenen auf eine lange und kontroverse Geschichte zurückblicken. EuropäerInnen, die den Begriff verwenden sind sich der pejorativen Implikation nicht immer bewusst, auch wird oft außer Acht gelassen, dass auch Menschen, die von Eingeborenen sprechen, selbst Eingeborene einer gewissen Kultur und Gesellschaft sind. Der Term „Nativismus“ wird häufig mit Wildheit, Rohheit und Unterentwicklung assoziiert und im kolonialen Kontext auch als Kategorie verwendet, die die Minderwertigkeit aller Farbigen gegenüber der Kolonialverwaltung signalisiert.

Passend zum *Wiener Mozartjahr* 2006 kam es zu dem Projekt *Verborgene-Geschichte/n – Gizli Tarih/ler – Hidden Histories – Skrivene istorije/price - remapping Mozart, Wiener Mozartjahr*. Hierbei handelt es sich um eine DVD-Rom, die vier Ausstellungen in vier Konfigurationen vereint. Das Phänomen Mozart muss auch in seiner Zeit gesehen werden und so haben Peter Marboe und Lisl Ponger unter der kuratorischen Leitung von Ljubomir Bratic, Araba Evelyn Johnston-Srthur, Lisl Ponger, Nora Sternfeld, Luisa Ziaja sich auch mit der konzeptuellen Gestaltung von Tim Sharp auf die Geschichte eingelassen, die zumeist aus

(Installationen: Permanent Collection of Oriental Carpets / MAK / 1993, TransModernity / NY-Vienna-Pittsburgh / 2000; curating: Transfer Damaskus / Vienna-Damascus-Budapest / 2002, Knots symmetric_asymmetric / MAK / 2003, Architecture Biennale - Austrian Pavillon / Venice / 2004).

<http://www.gangart.org/GAtemp/pace.htm>

⁸² Für Näheres dazu vgl: Christian Kravagna (Hg.), *Routes: Imaging Travel and Migration*, Revolver Verlag, Frankfurt am Main 2007.

⁸³ Merali 2007, 17.

⁸⁴ Der Begriff „jemanden zu einer/ einem anderen machen“ (to other) ist ein Schlüsselbegriff der postkolonialen Theorie, der auf der Freudschen und post-Freudschen Analyse der Subjektformation beruht. „Das kolonisierte Subjekt wird durch Diskurse wie den Primitivismus als „andere/r markiert [...], um dadurch eine binäre Opposition zwischen Kolonialherren und Kolonialisierten zu errichten und die Natürlichkeit bzw. den Vorgang der Kultur und Weltanschauung der Kolonialherren zu betonen.“ Bill Ashcroft/Gareth Griffith/Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, New York/ London:Routledge, 1998, S. 169.

dem Blickwinkel der Mächtigen und der Mehrheit geschrieben wurde. Es ist ein Projekt, das eine Gegengeschichtschreibung vornimmt und auch fordert. Dem vorherrschenden Geschichtsbild und der Konstruktion eines vermeintlich einzigen Geschichtskanons steht eine Mehrzahl von Geschichten gegenüber und somit nimmt dieses Projekt eine Position ein, dass marginalisierte und unterdrückte politische Themen nicht nur angesprochen, sondern auch in einer Verknüpfung aus Bild und Wort dargestellt werden sollen.

Der lineare Aufbau ermöglicht es den BenutzerInnen dieser DVD-Rom, zwischen Texten auf weißem Hintergrund, schwarz auf weiß, und einzelnen Konfigurationen (K1-K4) zu wechseln. Die einzelnen Konfigurationen erscheinen als Plakate und beim Auswählen der einzelnen Konfigurationen erscheinen Texte, Fotografien, Videos, Plakate, Objekte, Installationen und Audiodokumente.

Die Mehrsprachigkeit im Titel und im Werk (gewählt wurde Türkisch, Serbokroatisch, Englisch und Deutsch) hat selbst eine politische Bedeutung/Dimension und zeigt exemplarisch auf, in welche Richtung sich der etablierte Kunstbetrieb zu verändern hätte.

Ausgangspunkt für diese Arbeit war, „mit Hilfe Mozarts über uns nachzudenken“⁸⁵. Die einzelnen verborgenen Geschichten wurden in Zusammenarbeit mit WissenschaftlerInnen, TheoretikerInnen und KünstlerInnen realisiert, um eine Auseinandersetzung mit Themen wie Orientalismus, Geschlechterbildern, Schwarzer österreichischer Geschichte, Exotismus, nationaler Konstruktion und Toleranz voranzutreiben.⁸⁶

⁸⁵ <http://www.mip.at/projects/remapping-mozart>.

⁸⁶ <http://www.mip.at/projects/remapping-mozart>.

TEIL II

Theorie und Methode

II.1. Über Fotografie

Der Diskurs über Fotografie beginnt im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Sie galt anfangs als mimetische Konzeption und Baudelaire sah in ihr ein bloßes Instrument eines dokumentarischen Wirklichkeitsgedächtnisses. Sie diene seit jeher der Wissenschaft, stehe in der Tradition der Reportage und gewähre die Möglichkeit den menschlichen Blick zu erweitern.⁸⁷ Philippe Dubois spricht hier von einem dekonstruktivistischen Blick, der sich auf eine Theorie des Bildes, zeitgenössische Untersuchungen und eine anthropologisch-codierte Sichtweise stützt. Er stellt die Gegenposition zum Diskurs der Mimesis dar, der die Fotografie als objektives „Analogon“ der Realität verstanden hat.⁸⁸ Das Realitätsprinzip dürfe nur als reiner Eindruck oder Effekt gelten. Weiters sieht Dubois das Foto in erster Linie als einen Index. Vom Realismusproblem herrührend, praktiziert die Fotografie eine gewisse Rückkehr zum Referenten. Das Fotobild, so Dubois, „ist unauflöslich mit seiner-referentiellen Erfahrung verknüpft, mit dem Akt, der es hervorbringt.“⁸⁹

William Henry Fox Talbot war nicht nur der erste, der die Fotografie theoretisch beschrieben hat, sondern auch der einzige, der eine „Philosophie der Fotografie“ lieferte, die erst in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wieder aufgenommen und weitergeführt werden sollte. Talbot definiert die Fotografie in Differenz zum älteren, also prä-technischen, handgemachten Bild. Erst mit Benjamin widmet sich die Theorie wieder den medienspezifischen Qualitäten der Fotografie, ohne wie im Reflex beständig andere Medien nachzuahmen, um damit als Kunst gelten zu können. Benjamin definiert die Fotografie als Ausdruck der modernen Lebensumstände. In der bahnbrechenden Arbeit von Walter Benjamin, der „Kleinen Geschichte der Photographie“ (1931), wird bereits die Tatsache betont, dass im Foto das Modell, der festgehaltene referentielle Gegenstand, ob man nun will oder nicht, über alle Codes und alle Tricks der Abbildung hinweg unaufhaltsam wiederkehrt.

⁸⁷ Dubois 1998, S. 29.

⁸⁸ Ebd., S. 30.

⁸⁹ Ebd., S. 49-57.

Fotografie ist ein Medium der Geschichtsschreibung und Identitätskonstruktion. Fotografie kann als Strategie des Widerstands gesehen werden und ist somit ein Medium sozialkritischer Anklage und Ausdruck von Gefühlen.

Zudem ist sie eine Reflexion über Wahrnehmung und Repräsentationen und wird in diesem Zusammenhang oft diskutiert. Nach Roland Barthes und seiner Theorie in der *Hellen Kammer* ist die Fotografie Gegenstand dreier Tätigkeiten (oder Gefühlsregungen oder dreier Absichten). Der *Operator* ist der Fotograf – in diesem Fall die Fotografin. Der *Spectator* sind wir alle, die in Zeitungen, Büchern, Alben und Archiven Fotos durchsehen. Pongers Fotografien sind in Lokalblättern, wie auch in wissenschaftlichen Thesen abgebildet; Kataloge zeigen ihre Arbeit, auch hat sie 2011 die Wiener Ringstraßenbahn der Linie 2 mit der Fotoinstallation „Repair Democracy“ ausgestattet.⁹⁰ Der tatsächliche Bildgegenstand wird von Barthes als *Eidolon/Spectrum* genannt.

Barthes hat nach einer Bedeutungsgebung in der Fotografie gefragt. Fotografieren ist, was der Fotograf „einfangen“ möchte, begrenzt, einrahmt und ins Bild bringt. Fotografinnen verleihen dem Abgebildeten eine metaphorische Existenz. Die Fotografie hat das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt.

Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Fotograf mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. Fotografien sind überall, jeder kennt sie, sie kommen aus der Welt zu mir, ohne dass ich danach gefragt habe.

Barthes spricht auch von einer Anziehungskraft, die bestimmte Fotografien auf ihn ausüben, und diese wird zum Leitfaden seiner Untersuchungen. Diese Anziehungskraft ist am ehesten mit einem Abenteuer zu vergleichen, dessen Prinzip es ihm erlaubt, die Fotografie existent zu machen. Ohne Abenteuer kein Foto. Ein Foto beseelt ihn und er beseelt es.

Als Angehöriger einer Kultur hat er Teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen. Das, was besticht, ist das von ihm beschriebene *punctum*. Dieses ist das Zufällige an der Fotografie oder kann als Detail eines Ganzen gesehen

⁹⁰ Die Fotoinstallation „Repair Democracy“ fand anlässlich des 100. Frauentages in Wien statt. Hierfür wurden Straßenbahnwagons mit den Botschaften wie „Alle die hier sind, sind von hier“ und „Migrantinnenrechte sind Frauenrechte“ ausgestattet. Zudem wurden großformatige Fotografien von Migrantinnen auf die Seiten der Wagons appliziert. Das Projekt verstand sich als ein Demokritationszug zu 100 Jahren Frauentag. Die Linie 2 fährt auf der Strecke auf der Wiener Ringstraße, wo vor 100 Jahren am 19.3.1911 20.000 Frauen für mehr Frauenrechte demonstriert haben.

werden. Die Funktion der Fotografie sieht er im Informieren, Abbilden, Überraschen, jedoch kann Fotografie für ihn auch Bedeutung stiften und Wünsche wecken.

Bei Susan Sontag geht es um eine soziologisch bzw. kulturkritisch ansetzende Analyse der gesellschaftlichen Funktion der Fotografie. Sie behauptet, Fotos können schockieren, sofern sie etwas Neuartiges zeigen. Die von ihr erwähnte „Industrialisierung“ der Fotografie habe bewirkt, „dass diese sehr rasch der rationalen – d. h. bürokratischen – Methode, die Gesellschaft zu verwalten, integriert wurde.“⁹¹ Fotografie ermögliche zudem eine Annäherung an die Wirklichkeit, die man „realistisch“ nennt. „Um das fotografische Bild hat man eine neue Bedeutung des Begriffs „Information“ konstruiert. Das Foto ist ein schmaler Ausschnitt vom Raum ebenso wie von Zeit.“⁹² Die Fotografie könne eine nominalistische Sicht der gesellschaftlichen Realität fördern. „Durch Fotografien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel, und Geschichte, vergangene und gegenwärtige, zu einem Bündel von Anekdoten und *faits divers*.“⁹³

II.2. Repräsentationen

Repräsentation lässt sich im weitesten Sinn als Prozess der Sinnkonstituierung und als Vermittlungsvorgang definieren. Dieser funktioniert durch Verweise und „Stellvertreter“. Repräsentation ist ein integraler Bestandteil der Sprache(n) und Zeichensysteme in Kunst und Musik. Seit der Antike ist Repräsentation ein Grundkonzept der Ästhetik (der allgemeinen Theorie der Künste), der Semiotik (der allgemeinen Theorie der Zeichen) und seit etwa 300 Jahren der Politik und Staatskunde und gilt als Form der Visualisierung von Herrschaft.

Der Diskurs über Repräsentationen reicht weit. So lehnte Platon die Repräsentation als etwas Künstlerisches und Falsches ab.⁹⁴ Auch Aristoteles ging der Frage nach, wie der Realitätsgehalt einer Vorstellung festzulegen wäre und machte die Aussage, dass die Seele nie ohne Vorstellungsbilder vernünftig erkenne – somit nicht ohne Bilder denken könne.⁹⁵

⁹¹ Sontag 2011a, S. 27.

⁹² Ebd., S. 28.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ ÄGB 2000, Bd. 5, s.v. Repräsentation/repräsentativ, Niels Werber, S. 264-290, hier: S. 266.

⁹⁵ Aristoteles: Über die Seele, Buch III, Mit Einleitung, übers. (nach W. Theiler) u. Kommentar hrsg. von Seidl, Horst. Hamburg 1995, S. 181.

Nach Mitchell ist die Repräsentation jeweils eine Darstellung von etwas/ jemandem durch etwas/ jemanden für etwas/ jemanden.⁹⁶ Die in dieser Dreiecksbeziehung stehenden Zeichen gewinnen an Bedeutung, indem sie in einem Rahmen aus Codes gelesen werden, die Mitchell als „eine bestimmte Menge von Regeln zur Kombination und Entzifferung von repräsentierenden Zeichen“⁹⁷ versteht. Repräsentationen werden durch soziale Übereinkünfte konstituiert und sind mit Verboten und Restriktionen belegt:

„Zu den sozialen Übereinkünften, welche Repräsentationen konstituieren, gehören gleichermaßen auch solche Restriktionen wie das Verbot, den Namen Gottes zu schreiben oder auszusprechen, die Tabuisierung jeder Darstellung der menschlichen Gestalt, der Darstellung von bösen und hässlichen Dingen, von Sexualität und Gewalt. Die Formel Dies soll das für jene darstellen wird normalerweise Einschränkungen unterworfen, entweder hinsichtlich ihres Gegenstands (Dies soll irgend etwas, nur nicht das darstellen) oder hinsichtlich der Rezipienten (Dies soll das darstellen, aber nicht für jene). Manchmal kann sich das Verbot auf bestimmte Typen und Repräsentationsbeziehungen richten: Ikonische Repräsentationen, besonders Bilder und Statuen, werden im allgemeinen Restriktionen unterworfen als symbolische oder sprachliche Repräsentationen.“⁹⁸

Charles Sanders Peirce gilt als Begründer des Pragmatismus und der modernen Semiotik und sagte: „Wir haben kein Vermögen, ohne Zeichen zu denken.“⁹⁹ Er betonte den funktionalen und relationalen Charakter des Zeichens, das als eine triadische Relation bestehend aus Repräsentamen, Interpretant und dem dargestellten Objekt aufgefasst wird.¹⁰⁰

Das gleiche Prinzip lässt sich auch auf die Theorie der *Hellen Kammer* von Roland Barthes anwenden. Die bei der Repräsentation benutzten Zeichen gewinnen Bedeutung im Rahmen von Codes und Systemen und bedienen sich somit der Semiotik.

Bei der Repräsentation spielt eine Faszination und Problematik mit denn jede Repräsentation führt zu einem Verlust, zu einer Kluft zwischen Intention und Realisation, Original und Kopie. Der Gewinn von Repräsentationen sind die Werke der Kunst, Musik und Literatur. Der englische Terminus *representation* ist mehrdeutig und beinhaltet die Vorstellung des Wiederholens und Abbildens (Mimesis). Im Deutschen versteht man eher ein Konzept der Darstellung, um die Performanz beleuchten zu können.

⁹⁶ Mitchell 1994, S. 20.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Mitchell 1994, S. 23.

⁹⁹ Peirce 1967, S. 186.

¹⁰⁰ Metzler 2008, s.v. Peirce, Charles Sanders, Stefan Horlacher, S.561-562, hier: S. 562.

Mimesis und Abbilden sind Begriffe, die uns in der Beschäftigung mit der Fotografie begegnen.

Der Dekonstruktivismus, Poststrukturalismus und die Diskursanalyse sind bemüht, auf unterschiedlichen Wegen das Denken der Repräsentation zu demystifizieren. Wenn auch nach dem Historiker Carlo Ginzburg bereits seit Anfang der achtziger Jahre „Repräsentation“ zu einem Schlüssel, ja Modewort der sogenannten Humanwissenschaften geworden ist¹⁰¹, ist es kein neuer Begriff, wie die Hinwendung zu Plato und Aristoteles gezeigt haben.

„Repräsentation bedeutet Vorstellung, Bild, Vergegenwärtigung und Stellvertretung.“¹⁰²

II.3. Das Spektakel des Anderen

Warum ist >Differenz< ein so zwingendes Thema, ein so umkämpfter Bereich der Repräsentation? Was ist die geheime Faszination der >Andersheit< und warum bezieht sich alltagskulturelle Repräsentation so häufig darauf? Welche typischen Formen und Praktiken werden heute angewandt, um >Differenz< in der Alltagskultur zu repräsentieren und wo kommen diese populären Figuren und Stereotypen her?“¹⁰³

Die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden ist eine anthropologische Konstante, der Menschen aller Kulturen und Gesellschaftsschichten unterworfen sind und doch ist der Begriff des *Fremden* eine unscharfe Kategorie.¹⁰⁴ Stuart Hall nennt es das Spektakel des „Anderen“ und stellt die Frage, wie wir Menschen und Orte repräsentieren, die sich wesentlich von uns unterscheiden.

Kategorien wie Fremdheit, Andersheit und Alterität¹⁰⁵ werden durch Differenzdenken gebildet. Das, was sich außerhalb der eigenen Identität, der Ich-Sphäre und der eigenen Gemeinschaft, befindet, wird mit dem Prädikat „fremd“ versehen.

Nach Stichweh¹⁰⁶ und Hellmann¹⁰⁷ wird Fremdheit systematisch im Sinne von jeweils abgegrenzten gesellschaftlichen Ordnungen verstanden. Diese treten miteinander in Kontakt

¹⁰¹ Ginzburg 1992, S. 3.

¹⁰² Deuber-Mankowsky 2000, S. 3.

¹⁰³ Hall 2004, S. 108.

¹⁰⁴ Attikpoe 2003, S. 51.

¹⁰⁵ Etymologisch betrachtet, leitet sich das Wort Alterität vom Lateinischen *alter* ab und bedeutet *anders*.

¹⁰⁶ Stichweh 1998, S. 45-64.

und jede dieser Ordnungen ist Teil der eigenständigen Evolution von Konventionen, Traditionen, Strukturen, Codes und Wertvorstellungen. Fremdheit hat eine kulturelle und soziale Dimension und wird als interkulturelle Beziehung verstanden.¹⁰⁸

Kulturelle Alterität wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung als komparatistische Imagologie bezeichnet, die nationenbezogene Fremd- und Selbstbilder zum Gegenstand hat. Sie geht der Frage nach der Genese, Entwicklung und Wirkung dieser „Hetero- und Auto-Images“ im literarischen und außerliterarischen Kontext nach.¹⁰⁹ Wie auch in der Ethnologie verweist die Imagologie auf Differenzen von Oberflächenphänomenen wie Ritualen und Institutionen.

Der Diskurs über das Andere wurde von Michel de Certeau in der Aufsatzsammlung *L'écriture de l'histoire*¹¹⁰ (1975) angeregt. In diesem Werk untersuchte er die Historiografie als Begegnung mit beziehungsweise Bewältigung von kultureller Alterität und hob die Konstruktivität historischer Ereignisse hervor. Er meinte, die Vergangenheit sei die „Fiktion der Gegenwart“¹¹¹. Die Historiografie sei als Diskurs des Anderen von kulturell dominanten Alteritätskonzepten vorkonstruiert. Das kulturelle Bewusstsein entwirft Hetero- und Autostereotypen, die in Bilder eines nationalen Charakters münden. Diese führen zu Codes der individuellen Wahrnehmung, aber auch ganzer Wissenschaftsdisziplinen wie Philosophie, Theologie, Biologie und Psychologie, wie zum Beispiel im Kolonialismus und Nationalsozialismus. In diesen beiden Herrschaftsstrukturen werden Dominanzansprüche gestellt, indem es zu einer Stigmatisierung des *Anderen* kommt.¹¹²

Auch in aktuellen politischen Debatten wird Fremdes markiert, werden Subjekte konstruiert, homogenisiert und entindividualisiert. Hier kommt es zu Stereotypisierungen, die auf Abgrenzungen und der Bildung von Kategorien um Personengruppen beruhen. Zu unterscheiden gilt es zwischen Autostereotypen und Heterostereotypen. Erstere sind Bilder, die über die eigene Kultur geformt werden, beziehungsweise befassen sie sich auch mit dem vermeintlichen Bild, das Kulturfremde von der eigenen Kultur haben. Heterostereotypen sind in Hinblick auf andere Kulturen zu sehen.¹¹³

¹⁰⁷ Hellmann 1998, S. 401-459.

¹⁰⁸ Drost 2010, S. 2-3.

¹⁰⁹ Metzler 2008, s. v. Imagologie, komparatistische., Michael Schwarze, S. 314-316, hier: S. 316.

¹¹⁰ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975.

¹¹¹ De Certeau 1991, 21.

¹¹² Metzler 2008, s.v. Alterität, kulturelle, S. 15-16, Annegreth Horatschek, hier: S. 15.

¹¹³ Ewen 2009, S. 17.

Sobald Ästhetik und Politik miteinander einhergehen, kommt es oft zu kontroversen Diskussionen. Bilder tragen zur Aufrechterhaltung und Schaffung von Stereotypen bei. Die Relevanz von Stereotypen ergibt sich aus dem Faktum, dass sie relativ stabile Alltagskategorisierungen beziehungsweise Typisierungen der Umwelt sind. Zugleich sind sie Hilfsmittel für Identifikationsmöglichkeiten mit dem Selbst und schaffen Ausgrenzungs- und Abgrenzungssysteme.¹¹⁴ Populäre Repräsentationen rassischer „Differenz“ und die europäischen Vorstellungen von Afrika und afrikanischen Menschen wandelten sich in den letzten 200 Jahren. Im 19. Jahrhundert wurde das Denken einer grundlegenden Differenz zwischen „Weiß“ und „Schwarz“ pseudowissenschaftlich begründet und Rassismus zu einer starken Rechtfertigungsideologie.¹¹⁵

„Der Umgang mit Fremdheit ist ein strategisches Instrument zur Aneignung von Realitäten und gibt Muster zum Umgang mit deren Komplexität vor.“¹¹⁶ Der Begriff des „Fremden“ ist an kognitive und selektive Ordnungsleistungen gebunden, was zur Folge hat, dass das „Fremde“ gedanklich als „anders“ konstruiert wird. Das ambivalente Verhältnis von Fremdheit und Bekanntheit hat zur Folge, dass das Fremde einerseits in positiver Weise faszinierend, mythisch und erotisch sein kann, andererseits wird es in negativer Weise zum Gefäß für Ängste oder Gefahr.¹¹⁷ Oft wird Fremdes zur Projektionsfläche unserer Wünsche und Vorstellungen.

„Vor dem Hintergrund der Analysen von Machtstrukturen wird zunehmend die Frage evident, welche Möglichkeiten es gibt, Alterität (neu) zu verhandeln und hegemoniale Diskurse zu unterlaufen bzw. zu stören.“¹¹⁸

Lisl Pongers Arbeiten fungieren als Reflektionsflächen für die integrativen Wirkungen des Fremden, legen Blicke frei und verhandeln diese neu. Sie möchten Anregung sein, die erhebliche Bandbreite historisch tradiert Stereotypen offenzulegen, und ermöglichen es den RezipientInnen, ihnen mit einer neuen und anderen Perspektive auf Geschichtsschreibung zu begegnen.¹¹⁹

¹¹⁴ Roth 1999, S. 32-34.

¹¹⁵ Soliman 2011, S. 227.

¹¹⁶ Aßner/Breidbach/Mohammed/Schommer/Voss 2011, S.13.

¹¹⁷ Zur Sehnsuchtskonstruktionen und Konjunkturen des Exotismus siehe Kapitel III.3.1. *Zur Wahrnehmung des Fremden in der Kunst* dieser Arbeit.

¹¹⁸ Daum, Geier 2005, S. 10.

¹¹⁹ Triebe 2011, S. 168-170.

II.3.1. Aneignung des Fremden in der Kunst

Der Exotismus¹²⁰ ist seit Mitte des 19. Jahrhunderts einer der produktions-, darstellungs- und wirkungsästhetischen Begriffe, die wesentliche kulturelle Zusammenhänge der europäischen Geschichte konzeptualisieren und gleichzeitig immer ein Zeichen für konträre Sichtweisen und Erfahrungen waren. Die „eskapistische Sehnsucht des Ichs“¹²¹, der Wirklichkeit der Moderne an geheimnisvolle und fremde Orte und in ferne Zeiten zu entfliehen, stellt hier einen zentralen Aspekt dar. Händler, Künstler, Kunstkritiker, Avantgardenkünstler und Ethnologen gaben Artefakten aus Afrika, Ozeanien und dem präkolumbianischen Amerika einen neuen Status. Anfang der 1920er Jahre wurden die Objekte für Ethnologen zur „materiellen Kultur“ und für die Verfechter der Moderne zu „tribal art“, „exotischer“ Kunst oder zu einer „primitiven Kunst“.

Der Exotismus umfasst somit eine Vielzahl verschiedenartiger Phänomene und Bewegungen, deren Hauptmerkmal in einer Beeinflussung der europäischen Kunst durch fremdländische, insbesondere außereuropäische Elemente besteht.¹²²

Der Orientkult der Exotisten zeigte imaginäre Wunschbilder aus ausgewählten, ins Unermessliche gesteigerten oder auch verabsolutierten Zügen der Zufluchtskulturen. Während für die angelsächsischen Exotisten der Raum des Orients ein phantastisches Wunschgebilde blieb, äußerte sich der französische Exotismus in einem Protest gegen eine konservative Bürgerwelt und formulierte so eine Kritik an der eigenen Gesellschaft. Die Suche und das Festmachen eines Ursprungs kann als Leitmotiv der Moderne gesehen werden.¹²³

Die Faszination des Exotischen, wie sie auf dem Hintergrund abendländischer Faszinationslust und Wissbegierde stattgefunden hat, die aber auch durch imperiale Ansprüche entstand, ist entscheidend für die Aneignung des Fremden. Die Besitznahme zeigt sich im Sprachverbot: ich nehme eure Sprache, eure Frauen, zerstöre sukzessive eure Kultur, um mir vorher noch eure Kultur insofern anzueignen, um daraus Nutzen zu ziehen.¹²⁴

¹²⁰ Lat. *exoticus*; gr. ἐξοτικός [*exotikós*]: ausländisch.

¹²¹ Carlos Rincón, s. v. Exotisch/Exotismus, S.338-364, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden Studienausgabe, Bd 2, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Suttgart/Weimar: Metzler 2008. hier: S. 338.

¹²² Thomas Betzwieser: *Exotismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 1995, S 226.

¹²³ Lindinger 2003, S. 17

¹²⁴ Wimmer 2003, S. 18-19.

Austragungsorte der Exotismusdiskussion sind seit den 80er Jahren die postkoloniale Debatte und die *cultural studies*. Die postkoloniale Relektüre des Kolonialismus ist Bestandteil eines globalen transnationalen und transkulturellen Prozess. Seit der Publikation von Edward Saids Werk *Orientalism* (1978), wird der Westen theoretisiert und die Beziehung zwischen Imperialismus und Kultur kritisch hinterfragt.¹²⁵

Die Instrumentalisierung fremder Kulturen fand auf ökonomischer, martieller und ästhetisch-künstlerischer Ebene statt. Lisl Pongers Fotoarbeit *Die Beute* (2006) legt den Blick auf diese imperialistischen und exotischen Verstrickungen bildender Kunst frei.

¹²⁵ ÄGB 2000, Bd. 2, s.v. Exotisch/ Exotismus, Carlos Rincón, S. 340.

Lisl Ponger, Die Beute [Abb. 8]

Die Szenerie findet in einem dunklen Arbeitszimmer statt. Eine junge, weiße Frau steht vor ihrem Schreibtisch mit Blick auf die Objekte und Verweise, die sich dort sammeln. Es sind eine Reihe afrikanischer und fernöstlicher Statuetten, verstreute Puzzleteile von Pablo Picassos *Demoiselles d'Avignon*, das auch in dem Buch in ihren Händen zu sehen ist, eine Postkarte mit Leonardo Da Vincis *Mona Lisa*, eine Kaffeetasse mit Van Goghs *La chambre de Van Gogh à Arles* vertreten, somit ein ganzer Kosmos von Zeichen¹²⁶, der sich ihr, dem Objekt, aber auch uns Betrachtern erschließt. Die Gestaltung des Innenraums ist äußerst raffiniert vollzogen; die Finsternis dieser Bildkomposition, die vor allem in der linken und mittleren Bildhälfte spürbar ist, wird durch das große lichtspendende Fenster auf der gegenüberliegenden Seite und das bunt bedruckte T-Shirt mit dem Motiv von Paul Gaugins *Trois Tahitiens* gebrochen. Leena Crasemann sieht in ihr eine Künstlerin oder Sammlerin mit exzessiver Sammlertätigkeit, einem fanatischen Interesse an exotisch anmutenden Objekten und fremder Formensprache, einer stetigen Suche nach Inspirationsquellen für das eigene künstlerische Schaffen.¹²⁷ Die gezeigten Archivalien können Zeugnis von Pongers eigener Sammler- und Reiselust sein, jedoch können sie auch aus einem Museumshop stammen.

Durch das Zeigen von Pablo Picassos *Demoiselles d'Avignon* (1907) und Paul Gaugins *Trois Tahitiens* verweist sie auf die Europäische Moderne – eine der kühnsten und abenteuerlichsten Perioden der Geschichte der westlichen Kunst. Die Hinwendung zu neuen Ideen und Methoden wurde in alle Gattungen der Kunst, in die Geistes- und Naturwissenschaften miteinbezogen und initiierte spätere Entwicklungen. Der Wunsch neue Wege in Betracht zu ziehen und einzuschlagen, gestattete es mit anerkannten Gewohnheiten und Vorurteilen zu brechen. Sigmund Freuds umwälzende Gedanken über die Macht des Unbewussten veränderten die Standpunkte und Werte des frühen 20. Jahrhunderts und begünstigten einen „Mythos des Primitiven“, der sich Kunstschaffenden auch in anthropologischen Museen erschloss. Der instinktive Ausdruck war eine Offenbarung und Quelle befreiender Kraft.

Die Ojibway-Amerindianerin Lenore Keeshig-Tobias formulierte treffend: „Cultural appropriation is a taking, from a culture that is not one's own, intellectual property, cultural expressions and artifacts, history and ways of knowledge.“¹²⁸

¹²⁶ Hochleitner 2007 b, S. 33.

¹²⁷ Crasemann 2010, S. 223.

¹²⁸ zitiert nach ÄGB 2000, Bd. 2, s.v. Exotisch/ Exotismus, Carlos Rincón, S. 337.

II.3.2. Identitätsdiskurs(e)

„Wir steigen in denselben Fluss und doch nicht in denselben, wir sind es und wir sind es nicht.“ *Panta rhei – alles fließt.*

Identität kann mit Begriffen wie „Selbst“, „Persönlichkeit“ oder „Charakter“ umschrieben werden. Identität ist ein Prozess von der oder dem Einzelnen, am Schnittpunkt von gesellschaftlichen Interaktionen und individueller Biografie – als Konstruktion und Revision. Die Wahrnehmung der eigenen Identität ist häufig mit dem Umgang mit anderen Menschen verbunden, so beginnt das Kind sich als Tochter/Sohn der Eltern zu sehen, die wiederum zu einer Gemeinde, einer Stadt, einem geographischen Bereich gehören.

Die geografische Konstante der Identität kann noch weiter gezogen werden, man kann sich als EuropäerIn sehen und nimmt dadurch auch die Geschichte des Kontinents in die eigene Identitätsbildung mit auf.¹²⁹

Identität erfolgt durch Eigen- und Fremdzuschreibung. Nationale Identität kann sich durch Emigration ändern und ist Systemen der Macht und Politik ausgeliefert. Diese reglementieren, was zu einem nationalen Charakter erhoben werden kann. Tim Sharp bringt das Beispiel Österreich, wenn er darauf hinweist, dass dieses Land sich auch durch seine Kolonialpolitik mit Ungarn, durch eine Vielzahl von Sprachen – wie Deutsch, Tschechisch, Slowenisch, Ungarisch, Serbokroatisch – ausgezeichnet hat. Und doch wurde Deutsch als die Sprache aufgefasst, wurde bei offiziellen Angelegenheiten und bei der Erziehung bevorzugt und Machtausübende waren bemüht, die anderen Sprachen verschwinden zu lassen.

Wenn nun Menschen verboten wird, die eigene Sprache (aus)leben zu dürfen, wird ihnen ein Teil ihrer eigenen Identität weggenommen und es wird der Eindruck vermittelt, Identität wäre eine verhandelbare Ware.¹³⁰

Die persönliche Identität setzt sich auch aus dem kollektiven Gedächtnis zusammen, das wiederum an historische Kontinuitäten geknüpft ist.

Dieses Phänomen illustriert Ponger in der Fotoarbeit *Wild Places* (2001) [Abb.9] in der wir Zeugen einer Tätowierszene werden. Die Handlung findet in einem nicht weiter definierten dunklen Raum zwischen zwei Frauen statt. Ihre Gesichter sind nicht zu sehen, was auch nicht weiter stört, da sich das Wesentliche am rechten Unterarm der rechten Frau abspielt. Dieser ist eine Reihe von tätowierten Begriffen in ihre Haut eingeschrieben worden. Sie trägt von

¹²⁹ Metzler 2008, s.v. Identität, persönliche, Stefan Glomb, S. 306-307.

¹³⁰ <http://lislponger.com/imaginative/htm/013-sub101/page-d.htm>, <http://lislponger.com/imaginative/htm/013-sub102/page-d.htm>, <http://lislponger.com/imaginative/htm/013-sub103/page-d.htm>.

oben nach unten die Wörter *missionary*, *mercenary*, *ethnologist*, *tourist* und *artist*. Der Missionar, Söldner, Ethnologe und Tourist wurden mit der Tätowiernadel und Tinte bereits durchgestrichen und so scheint es, als ob nun in Folge der Begrifflichkeiten dem Künstler die aktuelle Bedeutung zukomme. Dieser Aneinanderreihung wohnen inhaltliche und zeitliche Dimensionen inne, die etwas über die Tätowierte, ihre eigene Biografie, aber auch über eine kollektive Identität aussagen/erzählen.

„Dem Tätowieren eines Begriffes kommt hierbei eine eigene Definitionsmacht zu, spiegelt Pongers Fotografie doch auf ironisierende Weise die Vorstellung, Identitäten seien frei wählbar und ließen sich durch deren Eintätowierung im Wortsinne festschreiben – ganz so, als bringe dieser Moment der begrifflichen Bezeichnung eine neue, selbstentworfenene Identität mit sich.“¹³¹

Mit den Begriffen geht eine religiöse, militärische, soziale und wissenschaftliche Praktik einher.

Die Lesart, die sich daraus ableitet, ist zugleich historischer Rahmen, in dem EuropäerInnen zuerst missionarisch tätig waren, ethnologisch untersucht haben, Länder durch den Tourismus erschlossen haben und sich nun als Künstler sehen. „The luggage of the artist contains precisely that archive of stereotypes and given-to-be-seen images with which modernity defined itself in relation to its outside“¹³², schreibt Christian Kravagna in Bezug auf künstlerische Visualisierungen von Migration und Reise. Mit dem letzten Begriff wird somit gleichzeitig Pongers eigene Rolle als Künstlerin ein weiteres Mal kritisch unter die Lupe genommen.

In einem Gespräch mit Tim Sharp und Shaheen Merali meint sie, dass sie versuche, die Rolle der weißen Künstlerin neu zu bewerten. Sie wolle bestimmte Strategien erklären, wie man sich einer gängigen *mainstream*-Vorstellung, wie eine weiße Künstlerin zu sein hat, widersetzen könne.¹³³

In ihren Arbeiten findet sich auch eine Reihe von Selbstporträts. Die Konstruktion um die *Xenographin* (1995) war der Einstieg in das weite Feld der Wissenschaft, das mit Hilfe künstlerischer Prozesse vom Menschen beschrieben wird. In dieser Arbeit verhandelte sie die Rolle einer in der Tradition Malinowskis stehenden Ethnografin, die bemüht ist eine

¹³¹ Crasemann 2010, S. 221.

¹³² Kravagna 2006, S. 9.

¹³³ Der Black Atlantic, Lisl Ponger im Gespräch mit Tim Sharp und Shaheen Merali.S. 107.

Ansammlung von Menschen unterschiedlicher Ethnien zusammenzustellen. Auch stellt sich die Forscherin und Künstlerin selbst vor und dar. Lisl Ponger fungiert hier einerseits als Platzhalterin für die westliche Wissenschaft des 19. Jahrhunderts und arbeitet auf den ersten Blick im Sinne der anthropometrischen Fotografie. Andererseits gelingt es ihr auch sich selbst zu beschreiben und ihre eigene Position herauszuarbeiten.

Die nächsten Selbstporträts sind im Jahr 2000 entstanden. In den Fotografien *The Big Game*, *Out of Austria*, *Gone Native* und *Lucky Us* präsentiert sie sich als Kolonialistin und Erbin westlicher Denkstrukturen. [Abb. 10-13]

„Die Selbstporträts demonstrieren also die zentrale Prämisse aller anderen Arbeiten: Was untersucht wird, ist nicht irgendetwas „dort draußen“ in der Welt, das die Kamera einfach festhält, sondern es sind Aspekte der Künstlerin/Fotografin selbst und ihrer Kultur. In dem Augenblick, in dem die Konstruktion fotografischer Wirklichkeit zur Diskussion gestellt wird, wird sie selbst Teil des Experimentes, Teil einer Untersuchung. Anders gesagt wird sie Teil einer gemeinsamen kulturellen Konfiguration, bestehend aus Subjekt/ Fotografin/ BetrachterIn.“¹³⁴

II.4. „Vom Orient zum Okzident“

If I was an Orientalist today ist der Titel einer Fotoserie von Lisl Ponger, bestehend aus 7 einzelnen Fotoarbeiten.¹³⁵ [Abb. 14] In dieser formuliert sie den Wunsch für einen Tag Orientalist zu sein und bezieht sich auf die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, in der Künstler den vorderen Orient bereist, entdeckt, künstlerisch festgehalten und ihre Zeugnisse nach Europa zurückgebracht haben.

Die Werkgruppe Pongers aus 2002 wird als Einsteig gewählt, da mit dem Wort „Orientalist“ *in medias res* gegangen werden kann. Nach Stuart Hall ist der Kolonialismus erst durch den Orientalismus möglich gewesen.¹³⁶ Wenn nun die Künstlerin Lisl Ponger postkoloniale Kritik äußert und die Entwicklungen von Machtstrukturen reflektiert, scheint es hilfreich den

¹³⁴ <http://lislponger.com/imaginative/htm/046/page-d.htm>

¹³⁵ Die Serie *If I was an Orientalist* (2002) umfasst sieben Fotografien: *Al Arish*, C-Print, 50x40 cm; *Damaskus I*, C-Print 50x40 cm; *Palmyra I*, C-Print 50x40 cm; *Ethnografic Museum in Palmyra*, C-Print 50x40 cm; *Kairo I*, C-Print 50x40 cm; *Kairo II*, C-Print 50x40 cm; *Damaskus II*, C-Print 40x30 cm.

¹³⁶ Said 1986, S. 3.

Sachverhalt chronologisch darzustellen.

Was ist der Orient? Was ist die Aufgabe eines Orientalisten? Womit beschäftigt sich dieser? Weshalb wünscht sich eine weiße Gegenwartskünstlerin Vertreterin dieser Disziplin zu sein? Um diese Fragen beantworten zu können und um die Arbeit Pongers verstehen und reflektieren zu können, müssen zunächst einige Begrifflichkeiten geklärt werden.

Der Orient – auch Morgenland genannt – umfasst jene Erdteile, die von Europa aus betrachtet, im (Süd-)Osten liegen und damit in Richtung der aufgehenden Sonne.¹³⁷ Heute wird er im Bereich des Nahen Ostens festgemacht. Jenseits der geografischen Festmachung dieses Gebiets, existieren Bestrebungen den mythischen Orient ergründen zu wollen. Bildformeln aus 1001 Nacht halten sich seit Jahrhunderten: „Das Wilde und Sinnliche. In diesem Kontext finden wir den Samen (oder die Blüten) der Haremphantasien, der Femme fatale, des hinterlistigen Beduinen, des gnadenlosen Despoten und so weiter.“¹³⁸

Das spezifisch okzidentale Interesse am Orient definierte Edward Said¹³⁹ als Orientalismus. Dieser ist zugleich Titel seines wohl bekanntesten Werkes aus dem Jahre 1978, in dem er der Frage nachgeht, inwiefern sich die abendländische Kultur den Orient als Mysterium ergründete und ihn selber konstruierte. Den wahren Orient gäbe es nicht, so Said, weil es sich hierbei um Imaginationen des Westens handle. Said definiert den Orientalismus als generischen Begriff, der beschreibt, wie dominante Kulturen so genannte „andere“ Kulturen repräsentieren und damit schaffen. Er meint, dass die Kolonisierung erst durch diesen ermöglicht wurde. Die Politik des Eurozentrismus beginnt für Said mit der Repräsentationsfrage, die wiederum mit dem Phänomen der (Eigen)Definition gekoppelt ist. Said sieht den Orientalismus als „style of thought based upon an ontological an epistemological distinction made between ‘the Orient’ and (most of the time), the Occident

¹³⁷ „Weiter ausgreifend wurden darunter die islamischen Länder des Mittelmeerraums und Mittelasiens verstanden, also die Levante im Osten mit Syrien und Palästina, ebenso Griechenland, die Balkanländer und die Krim; selbstverständlich die Türkei und Ägypten, die arabische Halbinsel, Mesopotamien und Persien; aber auch der Maghreb im Westen mit Libyen, Tunesien, Algerien und Marokko, und sogar das einst maurische Spanien – alles in allem die gesamte arabische, türkische und persische Sphäre; nach heutigem Verständnis Nordafrika und der nahe Osten.“ Haja 2003, 31.

¹³⁸ www.lislponger.com/imaginative/htm/051-sub101/page-d.htm.

¹³⁹ Edward Said wurde 1935 in Jerusalem geboren. Nachdem er am Victoria College in Kairo studiert hatte, immigrierte er mit 16 Jahren in die USA, wo er u. a. an der Harvard University studiert hatte und auf dieser seinen Doktor in der Literaturwissenschaft erwarb. Bis zu seinem Tod 2003 lehrte er an der Columbia University in New York. Er publizierte über 17 Bücher und etliche Aufsätze, wobei sein Buch *Orientalism* (1978) als das bekannteste gilt. Anhand der Foucault'schen Diskursanalyse beschreibt Said, wie der koloniale Diskurs die kolonisierten Subjekte und Kolonisatoren gleichermaßen produziert hat. Er starb 2003 in New York City.

[...] as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient.“¹⁴⁰
Das kolonisierte Land wurde von selbst ernannten „Entdeckern“ als *terra nullius* (leeres Land) bezeichnet, wobei hier das Wort leer als jungfräulich, menschenleer, ges(ch)ichtslos – und in jeder Weise ausbeutbar verstanden werden kann.¹⁴¹ Postkolonialismus dürfe nicht nur als zeitliches Phänomen betrachtet werden, sprich als Zeit nach dem Kolonialismus, sondern als Widerstandsform gegen die koloniale Herrschaft und ihre Konsequenzen. Der Orientalismus konstruiert die Menschen im Orient als das Gegenbild der EuropäerInnen, als ihre *Anderen*.

Zur Konstitution von Stereotypen über Afrika ist das Moment der Fremdheit zentrales Element.¹⁴²

Foucault postulierte, dass Wissen eine skursive Macht zugrunde läge, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit beeinflusse. Darauf beziehen sich Said und V. Y. Mudimbe, der zu bedenken gibt, Afrika existiere nicht. Er spricht von Repräsentationen und der Macht des Westens über einen Kontinent und seine Völker.¹⁴³

Bilder vom orientalischen Anderen sind Erfahrungen und Erzählungen von Reisenden, Künstlern, Wissenschaftlerinnen, Historikern.

Den Beginn der Orientsuche markiert Napoleon Bonapartes Ägyptenfeldzug, ein militärisches und wissenschaftliches Unternehmen, aus den Jahren 1798-1801. Ziel war es, den Briten die Vormachtstellung im Mittelmeerraum zu entreißen, den Handel zu kontrollieren und Ägypten zu einer Provinz Frankreichs zu ernennen. Die Expedition begann im Mai 1798 und Napoleon rückte mit 35.000 Soldaten, 500 Zivilisten, unter ihnen 21 Mathematiker, 3 Astronomen, 17 Ingenieure, 13 Naturforscher, 4 Architekten, 8 Zeichner, 10 Geisteswissenschaftler und 22 Schriftsetzer, ein. Die Forschungsergebnisse wurden 1802 in Paris unter dem Titel *„Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée Française publié par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand“*¹⁴⁴ publiziert und gelten als wesentlicher Anstoß zur Gründung der Ägyptologie als wissenschaftlicher Disziplin. Auch bewirkten die gedruckten

¹⁴⁰ Said 1985, 3.

¹⁴¹ Varela/Dhawan 2005, S. 13-14.

¹⁴² Aßner/Breibach/Mohammed/Schommer/Voss 2011, S. 13.

¹⁴³ Macamo 2012, 29.

¹⁴⁴ deutscher Titel: Beschreibung Ägyptens oder Sammlung der Beobachtungen und Nachforschungen, die in Ägypten während der Expedition der französischen Armee durchgeführt wurden, veröffentlicht auf Befehl Seiner Majestät, Kaiser Napoleon des Großen

Forschungsergebnisse eine Hinwendung zum Orient in Bereichen der Malerei, Architektur und Mode.¹⁴⁵

Lisl Ponger meint, „Orientalismus ist ein Kunststil und ein geistiges Gefängnis.“¹⁴⁶ Mit diesem Statement beginnt Ponger ihren Einsteig in die Orientalismusdebatte auf ihrer Homepage. Die Serie *If I was an Orientalist Today* wurde 2002 in Palmyra, Kairo, Al Arish und Damaskus aufgenommen und besteht aus sieben Aufnahmen.¹⁴⁷

Die Künstlerin möchte mit dieser Arbeit nicht zur Findung neuer Klischees beitragen, vielmehr geht es ihr darum, diese kritisch zu hinterfragen und auf die Aktualität dieses Problems hinzuweisen. Klischees werden summarisch negativ (aggressiv, repressiv, primitiv, frauenfeindlich, kriegerisch) oder einheitlich positiv (luxuriös, exotisch, erotisch, mystisch) besetzt. Es wird bewusst mit einer Konstruktion des exotischen Anderen gespielt.

Durch eine geschlechtsspezifische Analyse der Bilder über orientalische Gesellschaften kommt es zu einer kritischen Hinterfragung des Subjekts des Orient(alismu)s.

II.4.1. Lisl Pongers Leseweise zu *If I Was an Orientalist today*

„Also wird unsere (berechtigte) Ehrfurcht für die Reste einer altertümlichen Zivilisation und dem ikonographischen Effekt der Sphinx und der Pyramiden durch deren beinahe ein-dimensionale Wiedergabe in einem Filmstudio gründlich de-konstruiert. Konstruierte Geschichte um in einem Film/Bild Platz zu finden und für die Betrachtung aus einem bestimmten Blickwinkel vorgesehen. Aus dem „falschen Blickwinkel“ in Media City in Kairo aufgenommen, stellt es gleichzeitig die beinahe nahtlose Realität des Filmsets und der westlichen Konstruktion des „mysteriösen Orients“ in Frage. Dieses Thema wird auch in der Haremsszene (ebenfalls in Media City) angesprochen.

*Hier ist es eine Frau hinter einem eisernen Gitterrost und drinnen/draußen tanzen Haremsfrauen. Diese Umkehrung von innen nach außen, die Darstellung der Privatheit der Frauen als öffentlich ist ein Thema, das viele Beispiele des **Orientalismus** durchzieht. Aber hier ist es nur Dekoration, der Pfeil an der Wand, weist den Weg hinaus. Innen nach Außen. Das orientalistische Paradigma. Und da haben wir es schon. Die Kamele mit ihren*

¹⁴⁵ Lindinger 2003, 13.

¹⁴⁶ www.lislponger.com/imaginative/htm/051-sub101/page-d.htm

¹⁴⁷ Die Serie *If I was an Orientalist* (2002) umfasst sieben Fotografien: *Al Arish*, C-Print, 50x40 cm; *Damaskus I*, C-Print 50x40 cm; *Palmyra I*, C-Print 50x40 cm; *Ethnografic Museum in Palmyra*, C-Print 50x40 cm; *Kairo I*, C-Print 50x40 cm; *Kairo II*, C-Print 50x40 cm; *Damaskus II*, C-Print 40x30 cm.

vielfarbigen Satteltüchern, genau wie zu biblischen Zeiten, der Beduine der schläfrig am Rand eines staubigen arabischen Dorfes sitzt irgendwo in Syrien, weit weg von der Zivilisation... Dann bemerken wir, dass man uns den Weg zum örtlichen ethnologischen Museum weist und obwohl wir es nicht von der Fotografie selbst wissen können sind die Beduinen da, um TouristInnen Kamelritte zu verkaufen. Das Dorf ist Tadmor, in dessen Nähe die Ruinen von Palmyra liegen. Sie sind auch im Hintergrund einer anderen Arbeit in dieser Serie zu sehen. Eine moderne Frau, eine Touristin, sitzt und liest einen Reiseführer. Eine gewisse Wehmut liegt über dem Bild. In ihrem syrischen Kleid denkt sie vielleicht If I was...

Das vorletzte Bild der Serie wurde in Al-Arish aufgenommen, einer Stadt im nördlichen Sinai (Ägypten). Der Snookerspieler bricht mit einem kleinen Lächeln im Gesicht die melancholische Atmosphäre, die an Hopper erinnert. Er ist, wie uns seine Kleidung glauben macht, ein Beduine, streift aber nicht mehr durch die Wüste. Tagsüber verkauft er an einem Stand in einem Hotel, der wie ein Beduinenzelt aussehen soll, Schmuck an TouristInnen. Nicht länger eine Nomade spielt er ihn (um unserentwillen) und zu seinem eigenen Vergnügen Snooker in der Wüstennacht unter freiem Himmel. Das letzte Bild widersetzt sich jeder Lesart als Fotodokument - es ist eine impressionistische Evokation der orientalischen Architektur und signalisiert als solche das Ende der orientalistischen Malerei. Die Fantasie braucht Details als Futter und das verweigert diese Arbeit. Sie gibt uns nichts, an dem man sich festhalten kann. So wie der Impressionismus sich als die Bewegung herausstellte, die den Orientalismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts ablöste, fungiert dieses Foto als Endpunkt für die Serie. Die Kunstwelt entwickelte sich weiter, die Einstellung blieb bestehen. ¹⁴⁸

II.4.2. Weiße Blicke als koloniales Erbe

Seit Herodot gibt es bereits eine neu entworfene geistige Geografie, die Europa durch „Differenz“ vom Orient trennt.

Die Blüte der orientalisierenden Kunst in Europa hing eng mit dem Höhepunkt der europäischen Kolonialexpedition zusammen. ¹⁴⁹

Der politische und wirtschaftliche Einfluss der Kolonialmächte hatte eine Verbesserung der Reisebedingungen zur Folge. Der Ausbau der Schiffsverbindungen und die Errichtung von Eisenbahnstrecken ermöglichten ein komfortableres und sichereres Reisen. Der erste Ansturm der Touristen kann um die Jahrhundertmitte des 19. festgestellt werden. Allen voran waren es

¹⁴⁸ <http://lislponger.com/imaginative/htm/051/page-d.htm>.

¹⁴⁹ Lindinger 2003, S. 16.

die Briten, was auch mit ihrer Machtstellung in Ägypten zu tun hat, das ist das Standbein Großbritanniens im Orient. Ebenso finden sich zunehmend Franzosen im Osmanischen Reich ein. Das österreichische Interesse am Orient setzte ab 1870 ein, was auch mit der Wiener Weltausstellung von 1873 zusammenhängt.¹⁵⁰

Die Entstehung von Tourismus und Fotografie, der Beginn des Hochimperialismus und das Elaborat verwissenschaftlichter „Rassen“-theorien in Europa fallen historisch zusammen und sollen demnach auf ihre Relationalität befragt werden.

In den Zeiten des Postkolonialismus sehen sich Kunstschaffende mit dem Erbe des imperialen Blicks konfrontiert. Wahrnehmungs- und Darstellungsparameter finden sich in einem großen Spektrum kultureller Praktiken – von der Werbung bis zur wissenschaftlichen Dokumentation. Die hegemoniale Geschichte eurozentrischer Ignoranz bzw. primitivistische Aneignung wird in der künstlerischen Reflexion über die Visualisierung kultureller Alterität untersucht. Hierbei fungieren Kunstschaffende als HistorikerIn, AnalytikerIn, KritikerIn der exotisch-ethnografischen Bildproduktion. Auf Seiten der ehemals Kolonisierten, deren Selbstwahrnehmung auch durch von außen auferlegte Bilder belastet ist, und auf Seiten der ehemaligen Kolonisatoren, deren Wahrnehmung des Anderen durch die Bild- und Textproduktion der „eigenen“ Kultur präfiguriert ist, wissen KünstlerInnen um die Unmöglichkeit, den dominanten Bildschirm einfach beiseite zu schieben und durch einen neuen zu ersetzen.

Der Terminus „Weiße Blicke“ ist Viktoria Schmidt-Linsenhoffs, Karl Hölz’ und Herbert Uerlings Band „Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus“¹⁵¹ entlehnt, und beschreibt den heterogenen Blick europäischer KünstlerInnen auf außereuropäische Kulturen. Auf die reißerische, totalisierende Schwarzweißmalerei und –denkerei in einer aufgeklärten Zeit, die aus hybriden Identitäten und diasporischen Räumen besteht, geht Schmidt-Linsenhoff jenseits eines dichotomen Denkens ein und beginnt ihre Analyse mit der Erläuterung der Herkunft und des Gebrauchs der Wissenschaftsmetapher *Whiteness*. Sie sieht eine historisch-ästhetische Semantisierung der Hautfarben als kompliziertes und komplexes Macht- und Gewaltverhältnis zwischen „weißen“ und „farbigen“ Gesellschaften, die seit der europäischen Expansion beginnend mit dem 16. Jahrhundert trotz der Dekolonisierung um die Mitte des 20. Jahrhunderts auch noch heute Ausprägungen und Darstellungsformen haben.¹⁵²

¹⁵⁰ Wimmer 2003, S. 18.

¹⁵¹ Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Weiße Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus, in: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings/Marburg 2004, S. 8-18.

¹⁵² Schmidt-Linsenhoff 2004, S. 8.

Die *Critical-Whiteness-Studies* (CWS), die ihren Ursprung in den 1990ern in den USA haben, beschäftigen sich mit Systemen des Rassismus und damit einhergehenden Vorteilen für weiße Menschen sowie deren Dominanz.

Das Erbe kolonialherrschaftlicher Verhältnisse wird von Seiten der Wissenschaft und Kunst sichtbar gemacht und Kontinuitäten des Kolonialismus bis in die Gegenwart werden von VertreterInnen einzelner Disziplinen sichtbar gemacht.

Richard Dyer meint „Whiteness needs to be made strange“ und zeigt den Umstand auf, dass Menschen weißer Hautfarbe kaum bis nie die eigene rassifizierte Position in den Blick nehmen, sondern sich mit der *anderen* Seite, dem konstruierten Gegenstück eher beschäftigen.¹⁵³ Crasemann sieht dies in der strukturellen Unmarkiertheit von Weißsein begründet, wodurch die eigene Subjektposition ausgeblendet wird.¹⁵⁴

In postkolonialer Zeit sehen sich Kunstschaffende mit dem „Erbe des imperialen Blicks konfrontiert¹⁵⁵. Dessen Wahrnehmungs- und Darstellungsparameter finden sich in einem Spektrum kultureller Praktiken wieder. „Auch wenn sie in der hegemonialen Geschichte eurozentrischer Ignoranz bzw. primitivistischer Aneignung unterzugehen droht, so existiert doch eine Subgeschichte künstlerischer Reflexion über die Visualisierung kultureller Alterität.“¹⁵⁶ In dieser Subgeschichte nimmt der Künstler/ die Künstlerin die Rolle des Historikers/ der Historikerin, Analytikerin und KritikerIn der exotisch-ethnografischen Bildproduktion ein. Die Positionen werden hinsichtlich der ehemals Kolonisierten, deren Selbstwahrnehmung durch von anderen auferlegte Bilder belastet ist, und der ehemaligen Kolonisatoren, deren Wahrnehmung des Anderen durch die Text- und Bildproduktion der eigenen Kultur präfiguriert ist, bezogen. Lisl Ponger zählt zu jenen KünstlerInnen, die Reflexion, Kritik und Transformation interkultureller Bildstrukturen in ihr Werk aufgenommen hat und zum zentralen Thema erhob.¹⁵⁷

Die österreichische Fotografin Lisl Ponger geht der Frage nach, inwiefern Weißsein die Wahrnehmung determiniere und zeigt in ihrem komplexen Werk visuelle koloniale Tradierungen und die damit einhergehenden „weißen Blicke und blinde Flecken“ auf.¹⁵⁸

¹⁵³ Dyer 2003, S. 304.

¹⁵⁴ Crasemann 2010, S. 219.

¹⁵⁵ Kravagna 2000, S. 3.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Crasemann 2010, S. 219.

Der Künstler ist auch Stellvertreter seiner Zeit. Anhand seiner Position, seinen Zugängen zu einem Verständnis und Erschließen der Welt lässt sich auch die Gesellschaft, in der er lebt, nachempfinden.

TEIL III

Praxis und Technik

III.1. Pongers Motivation

Bilder verfügen über eine mannigfaltige Macht. Sie nehmen Bezug auf kontextual gebundene Aussagen, sind in einen historischen Prozess der Literarisierung eingebunden, müssen keinen Realitätsbezug haben und erfüllen eine historische Funktion. Nationale und ethnische Stereotype sind von Lebensdauer und stark in der Kultur verankert, die diese Klischees aufgestellt hat. Stereotypen sind nicht innerhalb kurzer Zeit entstanden; auch ihnen offenbart sich ein langer Entstehungsprozess, der seinen Ursprung häufig in Mythen findet.¹⁵⁹

„Jede angestrebte Entideologisierung nationaler Bilder, jede nachhaltige Aufklärung über ihre Unzulänglichkeit setzen eine gewissenhafte Aufarbeitung ihrer Geschichte voraus. [...] Um ihre unreflektierte Übernahme und Akzeption als Wahrheit, die den Bildern eine zeitlose Allgemeingültigkeit oder zumindest im Kern eine objektive Realitätsentsprechung zubilligt, nachhaltig zu beeinträchtigen, bedarf es u.E. einer Analyse ihrer gesamten Genesis, einer ideologiekritischen Aufdeckung der historischen Zusammenhänge, der politischen Interessensituation und Postulate, die Genese sowie Art und Weise des Bildes prägen. Die Vorstellungsbilder vom anderen Land sind als Funktionen gesamtgesellschaftlicher historischer Verhältnisse zu untersuchen.“¹⁶⁰

Merali räumt ein, dass Kunstinstitutionen und KünstlerInnen Teil des kollektiven Gedächtnisses seien. Dadurch könnten sie einen lokalen Effekt erzielen. Kunstschaffende und deren Arbeit könne zur Aufrechterhaltung oder Veränderung des bestehenden Systems beitragen, indem sie Vorschläge unterbreiten, „wie die Welt sein könnte, und sie können zum Kampf der Positionen beitragen.“¹⁶¹

Anlässlich der Ausstellungen Lisl Pongers *Imago Mundi* in der Landesgalerie Linz (29. November 2007 bis 17. Februar 2008) und *Lasst tausend Blumen blühen/ Let a thousand flowers bloom* in Dresden (22. November 2008 bis 10. Februar 2009), erschien eine Publikation, die sich mit den jüngeren Foto- und Filmarbeiten auseinandersetzt. In dem

¹⁵⁹ Attikpoe 2003, S. 40.

¹⁶⁰ Fischer 1981, S. 35.

¹⁶¹ Merali 2007, S. 23.

Beitrag von Shaheen Merali „Bist das noch du? Warst du das jemals? Kannst du das jemals sein?“ wird auf die Position Pongers im Hinblick auf Ästhetik und Politik verhandelt.

Ponger bereichert *„die Welt des Bildermachens mit erstaunlichen Gegenbildern, die den mächtigen konservativen Stimmen trotzen, welche auf der Schaffung anderer Bildwelten beharren. Deren kulturelle Resonanz hallt in dem Wunsch wider, Prozesse auszulösen oder sich Strömungen wieder anzuschließen, in denen andere Konzeptionen von Schönheit vorherrschen, andere Ideen von politischer Wertigkeit, von Widerstand oder der Fähigkeit, der gegenwärtigen Verflachung der visuellen Sprache entgegenzuwirken.“*¹⁶²

Ponger sieht ihre Rolle als Künstlerin und „kulturelle Aktivistin“ darin, ein explizites Verständnis davon zu erarbeiten, wie sich Kultur analysieren lässt; wie multikulturelle Zusammenhänge befördert werden können; welche Bedeutung Inhalte, Kontexte und Spezifität von Anliegen für bestimmte Gruppen von Individuen im Verhältnis zum historischen und gegenwärtigen Zeitraum, den sie bewohnen, haben; und schließlich: welche Zeitreservoirs und Ressourcen für die Entwicklung ästhetischer Strategien bereitstehen.¹⁶³

Kollektiv tradierte Vorstellungen einer Gesellschaft weisen imago-type Strukturen auf und sind eine Ansammlung vieler Elemente, die an Kontexte gebunden sind. Interlektualität, Affektiertheit, Objektivismus und Subjektivismus können ihnen eingeschrieben werden.¹⁶⁴

Werden nun die Fotografien von Ponger behandelt, dient die Analyse nicht ihrer selbst, sondern einer Aufklärung von internationalen Geistesbeziehungen,.

¹⁶² Merali 2007, 16.

¹⁶³ Merali 2007, 19.

¹⁶⁴ Attikpoe 2003, 41.

III.2. Kunst als Handeln – The Artist as Critic

„Kunst befähigt den Menschen, aus der Geschichte und für die Zukunft zu lernen und erhält dadurch eine zentrale Funktion in der Ausbildung, Erhaltung und Überlieferung der menschlichen Kultur. Kunst befördert die Bildung des Menschen zum Menschen, zu mündigem Vernunftgebrauch und Vollzug seiner Freiheit.“¹⁶⁵

Oscar Wildes Essay *The Critic as Artist*¹⁶⁶ ist eine umfangreiche Auseinandersetzung mit einer ästhetischen Philosophie. Als Dialog in zwei Teilen wurde es in seiner Sammlung von Essays mit dem Titel *Intentions* im Mai 1891 publiziert. Im deutschsprachigen Raum wurde es als *Kritik als Kunst* herausgebracht. Hier beruft er sich auf die kritische Praxis von John Ruskin und Walter Paters und verbindet dies in einem Dialog, wobei ähnlich wie bei Barthes, die Kritik stark subjektiv ausgerichtet wird. Wilde konstatiert, „dass die Kritik, indem sie die reinste Form des persönlichen Eindrucks darstellt, auf ihre Weise schöpferischer als eine Schöpfung ist, da sie sich am wenigsten auf einen außerhalb ihrer selbst liegenden Maßstab bezieht und in der Tat ihre eigene Ursache ist, und, wie die Griechen sagen würden, in sich selbst und für sich selbst ihr Ziel hat.“¹⁶⁷

Er bemerkt, „dass Kunst und Ethik verschiedene und getrennte Welten sind“, Wilde fährt fort: „der wahre Künstler geht nicht vom Gefühl zur Form weiter, sondern von der Form zum Gedanken und zur Leidenschaft.“¹⁶⁸

Wilde hat Ansichten eines Sozialisten und Ästheten vertreten – er folgte dem Ruf "L'art pour l'art!" und fordert auch auf eine Zweckhaftigkeit der Kunst in einer industrialisierten Zeit.

In *The Theatre of Revolt* skizziert R. Brustein das Gefühl der Kunst von Bernard Shaw, einem Zeitgenossen Oscar Wildes: „Kunst sollte über sich hinaus weisen, um zu einem Akt ethischer Erneuerung zu werden, um das öffentliche Bewusstsein, das öffentliche Handeln zu beeinflussen und einen öffentlichen Beitrag zu leisten.“¹⁶⁹

Auf neo-marxistischen Ansätzen baute die Annahme auf, dass das Kunstwerk nicht als Nachahmung der Natur verstanden wird. Vielmehr ist es ein Weltentwurf, der auf intersubjektive Verständigung angelegt ist. Es ist eine Anschauung der Welt als Alternative und Kritik gegenüber den gängigen Perspektiven. Im Vordergrund dieser Debatte steht die

¹⁶⁵ Gethmann-Siefert 1995, S. 16.

¹⁶⁶ Wilde 1970, S. 470.

¹⁶⁷ Ebd., S. 481.

¹⁶⁸ Ebd., S. 468.

¹⁶⁹ Brustein 1991, S. 184.

Autonomie des Menschen, dessen Freiheit in der Kunst/ im schönen Ding erfahrbar gemacht wird.¹⁷⁰

Seit der Moderne und im Speziellen seit den 1960er Jahren ist eine Verlagerung der Aufmerksamkeit vom finalen (Kunst-)Werk auf den Prozess des Produzierens feststellbar. Einerseits wird die individuelle künstlerische Arbeit, andererseits wird auch die Kunst insgesamt als prozessual begriffen. Sie ist Teil der Gesellschaft und involviert unterschiedliche Akteure. Sie wird in neuartige ästhetische, epistemische, soziale oder politische Sinnzusammenhänge gerückt.

Es stellt sich die Frage, wie Kunst – auch gesellschaftlich – wirksam wird und mit welchen Methoden sich diese Wirksamkeit künstlerisch gestalten lässt. Seit die Kunst im modernen Sinn „autonom“ geworden ist, wird ihre Funktion primär im Ästhetischen gesehen.¹⁷¹ Auch ist sie zum Erkenntnismedium geworden und materialisiert Wissen, was auch schon von Adorno¹⁷², Heidegger oder Dewey hervorgehoben worden ist.

Mit den Mitteln der Kunst wird über den Menschen, die Gesellschaft und die Welt geforscht. Es findet eine künstlerische Hinwendung vom jeweiligen Ausdrucksmedium zu inhaltlichen Themen statt. Der Kunstbegriff wird in seiner thematischen Ausrichtung erweitert, überwindet ästhetische Beschränkungen, indem es zu einem Auseinandersetzungsprozess mit Bildern kommt.

„Was mich zurzeit bewegt, ist die Beziehung zwischen künstlerischer Produktion und politischem Diskurs - wo die Überlappungen, Verbindungen und Risse zwischen diesen zwei Wahrnehmungsformen stattfinden, die beide Diskurse analysieren, sie vorgeben und Wissen produzieren. Beide ziehen ihre Fragen aus sachlichen Untersuchungen, die mit politischen und wirtschaftlichen Kontexten verbunden sind, obwohl es der Kunst möglich ist, eine weniger lineare Logik anzuwenden. Folglich kann Kunst Wissen produzieren, das als Text wahrgenommen werden kann, der dann als Grundlage für politische Aktion dienen könnte, wenn der Kunst mehr Zutrauen entgegengebracht würde. Der Prozess der Sichtbarmachung ermittelter Inhalte in Filmen und inszenierten Fotografien wirft immer bestimmte Probleme auf: Fragen nach der eindeutigen Natur von Propaganda im Vergleich zu einem vielschichtigen Charakter von Verwandlung. Anders gesagt: Kunst im Dienst der Politik im Vergleich zu kodierter Kunst, die aus dem genannten Grund nicht so einfach verstehbar ist. Ebenso interessiert bin ich an einer Kritik der Stereotypen des Anderen und wie diese erreicht werden kann ohne diese zu kopieren und sie so weiter in das

¹⁷⁰ Gethmann-Siefert 1995, S. 17.

¹⁷¹ Hantelmann/Lüthy 2010, 7-12.

¹⁷² Vgl. hierzu Theodor Adorno, zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien. Stuttgart 1956.

visuelle Gedächtnis einzuschreiben. In Kürze: Die Repräsentation der Politik und die Politik der Repräsentation.¹⁷³

III.3. Zur Wahrnehmung des Fremden in der Kunst

Die Wahrnehmung ist schwierig über sprachliche Äquivalente zu vermitteln. In der griechischen Philosophie und Sprache wurde *aisthesis* mit *Wahrnehmung*, *den Sinnen* und *Empfinden* verbunden. Zur Unterscheidung zwischen „Wahrnehmung“ (perception) und „Empfindung“ (sensation) trug Thomas Reid im 18. Jahrhundert bei. In seiner Tradition stehend meinte Rudolf Eisler zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass Empfindung „ein Erleben eines relativ einfachen Bewußtseinsinhalts¹⁷⁴“ sei. Wahrnehmung verstand er als „Auffassung“, Deutung eines Empfindungskomplexes [...] als ›Repräsentant‹ eines (bestimmten) Gegenstandes, die (konkrete) Beziehung von Empfindungsinhalten auf einen Gegenstand“¹⁷⁵.

Die Europäische Moderne ist wohl eine der kühnsten und abenteuerlichsten Perioden der Geschichte der westlichen Kunst. Die Hinwendung zu neuen Ideen und Methoden wurde in alle Gattungen der Kunst, in die Geistes- und Naturwissenschaften miteinbezogen und initiierte spätere Entwicklungen. Der Wunsch neue Wege in Betracht zu ziehen und einzuschlagen, gestattete es mit anerkannten Gewohnheiten und Vorurteilen zu brechen. Sigmund Freuds umwälzende Gedanken über die Macht des Unbewussten veränderten die Standpunkte und Werte des frühen 20. Jahrhunderts. Die Beeinflussung von Seiten der Psychoanalyse, dem Ursprünglichen auf den Grund zu gehen, manifestierte sich auch in der Kunst.

Maler wie Van Gogh oder Gauguin waren von dem Bestreben inspiriert, die Aufrichtigkeit und Reinheit unverdorbenen Menschen jenseits einer industrialisierten Zivilisation und fern von einem modernen städtischen Leben wieder zu entdecken.¹⁷⁶ Die Mythen der Ursprünglichkeit hat die westliche Phantasie schon in der Klassik verfolgt, die Romantik kannte den „edlen Wilden“, weitere Bezüge finden sich im Unschuldszustand im biblischen Garten Eden, wo

¹⁷³ Zitat von Lisl Ponger auf <http://www.culturebase.net/artist.php?3303#bio>.

¹⁷⁴ ÄGB 2000, Bd 6, s.v. Wahrnehmung, Martin Fontius, S. 436-461. hier S. 437.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Honour/Fleming 2000, S. 658.

wiederum eine Parallele zum griechischen Mythos des goldenen Zeitalters gezogen werden kann.

Ab 1851 fanden, in London im Crystal Palace erstmals, Weltausstellungen statt. Die aufwendigen Inszenierungen, stellten die Leistungen des technischen Fortschritts Europas wie auch die Rohstoffe und künstlerischen und handwerklichen Produkte außereuropäischer Völker zur Schau. Die Ausstellungen ab 1867 sind als Mikrokosmen angelegt. Im Zuge kolonialer Machtausdehnung erfolgte die Darstellung in zeitlichen und sozialen Begriffen von Rasse, Nation und Geschlecht, in hierarchisierten Ordnungen eines topographischen Systems. Die kolonisierten Länder wurden als „tableaux vivants“ des lokalen Alltagslebens künstlich in Szene gesetzt. Während die Anthropologie den Anderen und andere Kulturen in vermeintlich authentische Repräsentationen setzte, wurden Künstler vom Interesse für das Außereuropäische geleitet.¹⁷⁷ 1873 und 1878 stand bei den Weltausstellungen in Wien und Paris Japan im Mittelpunkt, was auch den Stil von Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Paul Gauguin und Vincent van Gogh prägte. So meinte Degas, dass er durch japanische Holzschnitte gelernt habe, was Zeichnung wirklich bedeute. Sie wirkten wie Katalysatoren, die den Künstlern halfen, aus dem Rahmen der klassischen Traditionen auszubrechen und sich von der Autorität der alten Meister zu befreien.¹⁷⁸

Der Japonismus des 19. Jahrhunderts unterscheidet sich jedoch grundlegend von früheren Orientalismen. Diese waren wesentlich als eine Kunst der Phantasie und des Exotismus angelegt und waren Ausdruck blasierter Laune und eines eleganten Blendwerks. Es wurde kein Versuch unternommen, afrikanische Kunst zu verstehen oder die Prinzipien, auf denen sie aufbaute. Die Geschichte der modernen Kunst im Westen ist von aufeinander folgenden Entdeckungen und Aneignungen fremder Kulturen geprägt, die einen befreienden und belebenden Impetus ausübten, zuerst der des Ostens und dann jener der sogenannten „Primitiven“.¹⁷⁹

Afrikanische Kunst gab es in Paris bereits um 1890 nicht nur in Museen, sondern ebenso in Trödeläden, in denen es Fetische aus den französischen Kolonien zu kaufen gab. Die Idee zu *Les Femmes d'Alger* (1907) hatte Picasso, wie er in einem Gespräch mit dem Schriftsteller André Malraux mitteilte, nach einem Besuch des Völkerkunstmuseums.

¹⁷⁷ ÄGB 2000, Bd. 2, s.v. Exotisch/ Exotismus, Carlos Rincon, S. 338-364, hier S. 358.

¹⁷⁸ Honour/Fleming 2000, S. 649, 652.

¹⁷⁹ Ebd.

„Ich war ganz alleine. Ich wollte hinaus. Aber ich ging nicht fort. Ich blieb, ich begriff, dass es wichtig war [...] Die Masken waren nicht einfach irgendwelche Skulpturen. Ganz und gar nicht. Sie waren magische Objekte... Sie waren gegen alles – gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich habe mir immer Fetische angeschaut. Ich begriff: Auch ich war gegen alles... Geister, das Unbewusste (man sprach darüber noch nicht viel), Emotion – sie sind alle ein und dasselbe. Ich begriff, weshalb ich Maler war. Ganz allein in dem furchtbaren Museum, mit Masken, Puppen der Rothäute, verstaubten Figuren. Die Idee zu Les Demoiselles d'Avignon muss mir noch am selben Tag gekommen sein, aber keineswegs der Formen wegen, nein, weil es mein erstes Exorzismusbild war – ja, ganz recht!“¹⁸⁰

War Picasso ein Pionier in der Einschätzung formaler und ästhetischer Qualitäten afrikanischer Kunst, so reagierten auch deutsche Künstler sehr sensibel und emotional auf die Kunstobjekte in den völkerkundlichen Museen. Für sie war es ein sinnliches Erwachen und die Faszination war ihre Kraft, die Direktheit und Unmittelbarkeit der Primitiven. Emil Nolde war von der absoluten Primitivität, der Intensität und dem oftmals grotesken Ausdruck von Kraft und Leben in der einfachsten Form beeindruckt.¹⁸¹

Die Beeinflussung und Prägung durch außereuropäische Kunst bei westlichen Malern entlockte ihnen häufig nicht mehr als ein schwaches Interesse, bis Tagesereignisse in Frankreich einen Skandal aufs Tapet brachten. 1904/05 sorgten willkürliche Hinrichtungen und Morde durch die Hand der französischen Kolonialbeamten Gaud und Toqué für ein starkes Presseecho, das auch durch Picassos Malerfreunde Juan Gris und Frantisek Kupka in Illustrationen aufgearbeitet wurde. Zwar wurde der Gaud-Toqué-Skandal am Ende vertuscht, doch gab es heftige Debatten und Empörungen in weiten Teilen der Öffentlichkeit. Es kam nun zu Gründungen antikolonialer Gesellschaften, wo der symbolistische Poet Pierre Quillard eine bemerkenswerte Rede hielt, in der er sich den Menschen Afrikas weder anbot noch sie bemitleidete, aber „seine Brüder anderer Haut und anderer Farbe“ bat, „uns bitte die Verbrechen zu vergeben, die wir an ihnen verübt haben“¹⁸².

Auch haben die Surrealisten der 20er und 30er Jahre eine streng antikapitalistische und antikoloniale Haltung eingenommen und kritisierten die Kolonialpolitik kritisch. Ihr künstlerisches Interesse an aus den Kolonialgebieten stammenden Artefakten wie Masken und Skulpturen perpetuierte jedoch zugleich koloniale Strukturen.¹⁸³

¹⁸⁰ Honour/Fleming 2000, S. 699.

¹⁸¹ Ebd., S. 699-700.

¹⁸² Zitiert nach Honour/Fleming 2000, S. 698.

¹⁸³ Crasemann 2010, S. 227.

Das Exotische galt als ästhetisches Ideal, das vor allem die Differenz zur Ursprungskultur des Künstlers oder des Reisenden beurteilte. Die ästhetische Wahrnehmung als euphorisches Genießen der Phänomene schafft die intensive Emotion des Exotischen.

Die neuen Reize ermöglichten neue Konzeptionen und waren dabei hilfreich neue Sehweisen zu finden.

III.3.1. Das Fremde im Nahen anhand der Serie *Fremdes Wien*

Was ist *Wiener Kultur*? Was wird als „*Wiener Identität*“ verstanden und verhandelt? Sind es die Heurigen mit dem Achterl Wein, das kaiserliche Erbe der Stadt mit den Palästen und Repräsentationsbauten, die *Wiener Küche*, die von früheren Einflüssen der Zuwanderer aus den Regionen und Ländern der K.u.K.-Monarchie geprägt wurde?

Damit kann sogleich in medias res gegangen werden. Die Großstadt ist ein Transitraum, eine kulturelle Kontaktzone und bietet Orte der Ungewissheit und des Fremden. „*Sie gewähren Nischen für Selbstentwürfe und bieten tägliche Erfahrungen von Übergängen, Zwischenräumen und Neuanfängen. Migration und Pluralität bilden eine urbane Diversität und sind Bewegung und Gegenbewegung. Es sind Vermischungen und Brüche zu finden, die eine Umorientierung und einen Perspektivenwechsel verlangen.*“¹⁸⁴

Die Bewegung der Migration und Wanderung in Städte ist eine historische Komponente und zeigt sich umso mehr in Zeiten einer globalisierten Welt, in der Informations- und Transportmöglichkeiten vereinfacht werden. Die Vernetzung aus Globalem und Lokalem führt zu neuen Verbindungen und offeriert eine *Öffnung der Orte zur Welt*.¹⁸⁵

Mediale und politische Verhandlungen zeigen häufig nationale und homogenisierende Perspektiven, in denen transnationale Zuwanderung und Migration nicht gesehen beziehungsweise dieser mit Argwohn und Ablehnung begegnet wird.¹⁸⁶

1991/1992 hat Ponger die Idee, die kulturelle Vielfalt ihrer Heimatstadt aufzuzeigen, realisiert. 1992 ist zugleich das Jahr, in dem der Wiener Integrationsfond geschaffen wurde.

¹⁸⁴ Mattausch-Yildiz/Yildiz 2011. <http://kulturrisse.at/ausgaben/urbane-raeume-zwischen-verhandlung-und-verwandlung/oppositionen/kultur-der-urbanitaet.-stadt-und-migration>

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

Zehn Jahre später fand eine Neubewertung dieses Projekts unter dem Titel *Phantom Fremdes Wien/ Phantom Foreign Vienna* statt, zu einem Zeitpunkt, zu dem das Asylrecht verschärft wurde. Inzwischen sind beinahe 20 Jahre vergangen, seit Ponger ihre Reise durch ihre Heimatstadt gemacht hat und sich auf das unbekannte Terrain verschiedener MigrantInnen begab.

In einem Gespräch¹⁸⁷ mit Tim Sharp, Ljubomir Bratic und Anna Kowalska meinte sie, dass sie Fragen nach Strategien stelle. „Wie ist es für eine Künstlerin möglich, im Kontext von Migration zu arbeiten?“¹⁸⁸

III.3.1.a, Die Serie

Fremdes Wien ist laut Ponger als „Katalog kultureller Präsenz“¹⁸⁹ und als *work in progress* zu sehen. Es ist ein hochformatiges Buch, in dem sie Reiseberichte in textlicher und visueller Natur zusammengestellt hat. Mit einem Vorwort von Ernst Schmiederer¹⁹⁰ und einem Essay von Elfriede Jelinek¹⁹¹ beginnen Lisl Pongers Reiseaufzeichnungen aus den Jahren 1991/1992.¹⁹²

Ähnlich wie bei den *Xenographischen Ansichten* (1995) hat sie für die Serie *Fremdes Wien* eine Weltreise innerhalb Wiens gemacht. Mit Scheinwerfern und ihrer Filmkamera im Format Super 8 ausgerüstet, besuchte sie mehr als 70 Länder, Ethnien und Religionsgemeinschaften. Sie war mit öffentlichen Verkehrsmitteln unterwegs und partizipierte bei öffentlich zugänglichen Ereignissen.

70 Stationen erlebte sie, mit über 70 Personen sprach sie und versuchte ihren (multi-)kulturellen Charakter einzufangen. Das Ergebnis ist das Aufzeigen von kultureller Diversität, die in einer materiellen Realität eingebettet ist.

Dabei entstanden Ton- und Filmaufnahmen, aus welchen sie 70 einzelne Filmkader aus S-8 Aufnahmen zu einer fotografischen Serie zusammenstellte.

¹⁸⁷ geführt am 3. November 2003 und ersichtlich in Lisl Ponger/Tim Sharp/Lojze Wieser, *Phantom fremdes Wien; Phantom foreign Vienna*, Klagenfurt/Celovec: Wieser, 2004, S. 7-30.

¹⁸⁸ Ebd. 2004, S. 27.

¹⁸⁹ Lislponger.com/imaginative/htm/028-sub101/page-d.htm.

¹⁹⁰ Ernst Schmiederer, *Bilder aus dem Bergwerk – Rekonstruktion einer Reise*, in *Fremdes Wien*, hrsg. von Lisl Ponger, Wien:Wieser 1993, S. 7-10.

¹⁹¹ Jelinek 1993, S. 11.

¹⁹² Begleitend zu dem Buch ist auch eine CD-Rom erschienen, auf der die Fotos mit filmischer Dramaturgie montiert sind.

„Es wird sicher nichts Dokumentarisches, das interessiert mich nicht. Ich will weg von diesem realen Bezug. Mich interessiert nicht, ob die von mir gefilmten Menschen Asylwerber, Flüchtlinge oder sonst wer sind. Mich interessiert einfach die Tatsache, daß (sic!) sie da sind. Ich will ihr Dasein sehen.“¹⁹³

III. 3.1.b, Formaler Aufbau

Den Beginn des *Fremden Wiens* nehmen zwei Zitate ein:

Das erste Zitat stammt von Edmond Jones: „Der Fremde ermöglicht es dir, du selbst zu sein, indem er dich zum Fremden macht.“

Das zweite stammt von Lisl Ponger: „Die Stadt ist wie ein Bergwerk, auf der Straße erkennt man relativ wenig davon. Vieles spielt sich im Verborgenen ab, du gehst in einem Hinterhof, in einen Keller und plötzlich kommst du irgendwo an.“

In einer Einleitung erklärt Ernst Schmiederer, der auch schon das Vorwort zu den *Xenographischen Ansichten* verfasst hat, die Methode Pongers, sich einem fremden Wien zu nähern. Es folgt ein Essay von Elfriede Jelinek, in dem sie auf historische und – durch Bezugnahme auf Hannah Arendt – philosophische Weise Österreichs Zugang zum Fremden verhandelt. Die Gespräche, die Ponger geführt hat, wurden von Walter Eckermann aufgezeichnet.

Jeder einzelnen Station sind zwei Doppelseiten gewidmet. Auf den ersten beiden sieht man eine Karte von Wien, in der der Ort der Begegnung eingezeichnet worden ist. [ABB. 15] Die einzelnen *Fremden Wiener* und *Wienerinnen* werden auf den nächsten beiden Seiten vorgestellt. So ist auf der linken Seite der Name, die Herkunft und die Geschichte der jeweils Abgebildeten verzeichnet. Eva Ribarits hat dazu jeweils einen Kulturbeitrag verfasst. Die Menschen erzählen aus ihrem Leben, von Kriegen oder auch von ihrem Weg, der sie nach Österreich gebracht hat. Auf der gegenüberliegenden Seite zeigen sich Porträts der Menschen, die sie getroffen hat und erzählen ließ. [ABB 16]

¹⁹³ Zitat von Lisl Ponger, in: Schmiederer 1993, S. 7.

Beinahe zwei Jahre lang war die Künstlerin auf der Suche nach Fremden und deren Feierlichkeiten innerhalb der Stadt, um ein „fremdes Wien“ zu entdecken und erkunden, von dem bisher wenig Notiz genommen wurde.¹⁹⁴

Fremdes Wien kann als fotografische Bestandsaufnahme zum Fremden im Nahen gesehen werden. Fremdes hat auch oft eine Komponente der Unbekanntheit oder des Nicht vertraut Seins. So ist es der Künstlerin bei den Feierlichkeiten des afghanischen Neujahrsfests im Familienkreis im elften Wiener Gemeindebezirk ergangen, als sie nach dem Filmdrehen gebeten wurde „bald wiederzukommen“. „*Wie wien-geschädigt muß ich sein, um das seltsam zu finden.*“¹⁹⁵ „*Die Reisende filmt, tanzt, ißt; das Fest geht zu Ende.*“¹⁹⁶ Sie feiert das Erntedankfest in der „Celestial Church of Christ“, deren Mutterhaus in Nigeria steht. Als sie den Trommelklängen und dem Weihrauch folgt, öffnet sie die Tür: Afrika, notiert sich die Künstlerin. „*Verschwitz + verwirrt + beeindruckt*“ steht sie wieder auf der Kaiserstraße 44 und trinkt einen Kaffee im gegenüberliegenden Kaffeehaus Aida, um in Wien wieder anzukommen.

Auf ihrer Reise hat sie sechsmal Weihnachten gefeiert, viermal Ostern, hat auf vielen Hochzeiten getanzt, Staatsfeiertage begangen und der Unabhängigkeit junger Staaten gedacht.¹⁹⁷

Es sind nicht ausschließlich MigrantInnen aus der Türkei, Afghanistan, Lybien, Finnland, den Niederlanden, usw. die in dieser Serie das Attribut *Fremd* verliehen bekommen, ebenso ist es Ponger selbst, die auf jeder einzelnen Station erlebt, was es bedeutet *fremd* zu sein. Indem sie an Feierlichkeiten einzelner sozialer Gruppierungen teilnimmt, Menschen in deren Familienkreis besucht, ist sie das Fremde im Fremden.

Ponger partizipiert regelmäßig in ihren fotografischen Arbeiten. Sie tritt häufig als *Reisende* auf. Menschen auf Reise-sind immer fremd.

Auch in dieser Arbeit setzt sich Ponger mit den Gegebenheiten zyklischer Opportunitäten eines Nomaden auseinander. Bei der Reise durch das *Fremde Wien* ist Ponger ausschließlich mit öffentlichen Verkehrsmitteln unterwegs gewesen.

¹⁹⁴ Schmiederer 1993, S. 10.

¹⁹⁵ Ponger 1993, S. 8.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Schmiederer 1993, 10.

„Die Nomadin ist „ausgegrenzt und eingemeindet“ (Dachweiler 2002); auf der Suche nach „einem Zimmer für sich allein“ (Woolf 2001); „an vielen Orten – aber nicht „überall“ (Hauser 1987); „ausgeschlossen von den ernstesten Spielen“ (Bourdieu 2004: 131); immer dabei, Grenzen zu überwinden und dadurch obsolet zu machen; darauf angewiesen, aus den „Herrenhäusern“ (Schunter-Kleeman 1992) auszuziehen. Auf der Suche nach einem (N)Irgendwo, in dem sie sein und in dem sie (besser) leben kann.“¹⁹⁸

Ihr Begehren richtet sich auf eine Identität, die aus Übergängen, sukzessiven Verschiebungen und koordiniertem Wandel besteht und sich ohne bzw. gegen essentielle Einheit formiert. Sie ist ein Subjekt, das sich seiner Kontextabhängigkeit bzw. Kontingenz nicht nur voll bewusst ist, sondern daraus auch Kapital schlägt. Diese Subjekte beziehen ihre Identität aus der Reise selbst und nicht aus der Ankunft oder der Sehnsucht nach einer früheren Heimat.¹⁹⁹ Nomadentum hat nicht gezwungenermaßen mit Heimatlosigkeit zu tun; auch hat der Nomade einen heimischen Raum, der sich über die Stationen des Weges konstituiert und konstruiert und der die Bewegung und Identitätsbildung gleichermaßen formt.²⁰⁰

III.3.1.c, Amelia Pfneudl, Haitianerin

Am 16. 8. 1991 war Lisl Ponger Gast in der Bar *Kreol Ti Ayiti*, in der Marxergasse, 1030 Wien. Dort traf sie Amelia Pfneudl, deren Geschichte hier erzählt wird:

„Am Anfang, bis ich mich endlich an das Leben hier in dieser Stadt einigermaßen gewöhnt hatte, war es für mich als Schwarze schon ganz schön schwierig. Ich konnte ja nicht nur die Sprache nicht, verstand nicht, was die Leute miteinander sprachen, wenn ich dabei stand, ich hatte vor allem keine Ahnung, ob sie über mich jetzt gut oder schlecht sprachen. In dieser Zeit habe ich gelernt, mich noch mehr auf meine Gefühle zu verlassen, mir in dieser Beziehung noch mehr zuzutrauen. Ich lernte zu spüren, was und wie sie redeten. Die Augen der Menschen, ihre Blicke waren damals von einer sehr, sehr großen Bedeutung für mich. Darauf war ich stark sensibilisiert.

Mittlerweile bin ich jetzt schon fast zwanzig Jahre in dieser Stadt und ich kann wirklich sagen, daß ich mich als Wienerin fühle. Das mit der Hautfarbe sehe ich nun überhaupt nicht ein. Also ob ich weiß oder schwarz bin, das ist doch völlig egal. Warum soll ich mich, wenn ich schwarz bin, denn nicht wie eine Wienerin fühlen können, frage ich mich.

¹⁹⁸ Villa 2006, 37.

¹⁹⁹ Villa 2006, 42-45.

²⁰⁰ Boomers 2006, 58.

Was ich in all den Jahren, in denen ich hier bin, immer wieder bemerkt habe ist, daß diejenigen Österreicher, die immer in ihrem Land geblieben sind oder vielleicht auch bleiben mußten, auch die sind, welche die größten Vorurteile gegenüber Ausländern haben. Die sind sowohl Gefangene in ihrem Land als auch Gefangene in ihrem Denken. Diejenigen hingegen, die gereist sind, die andere Länder besucht haben und sich auch ein bißchen auf die Menschen dort eingelassen haben, die sind meistens ganz anders. Diese Erfahrungen aus den fremden Ländern die wirken sich gut auf ihr Verhalten gegenüber den Ausländern hier aus.

Ich habe die Probleme auch alle gehabt, die Ausländer und im besonderen die Schwarzen hier haben. Aber ich habe mir einfach gedacht, wenn die Leute hier sich so gehen lassen, wenn sie sich nicht bemühen, dann liegt es eben an mir, es ihnen nicht unbedingt gleich zu tun. Wenn sie nicht imstande sind, die geringsten Formen von Höflichkeit einzuhalten, dann muß auf jeden Fall ich versuchen, höflich zu bleiben. Vielleicht fangen so einige an nachzudenken, vielleicht bekommen sie dadurch mit, daß sie es mit einem Menschen zu tun haben. Wenn es so nicht funktioniert, dann eben nicht. Mag sein, daß sie es auch nicht gleich begreifen, aber irgendwann werden sie hoffentlich schon lernen. Das waren so meine Gedanken. Wir können nämlich alle voneinander lernen, und die Leute hier können eben auch von mir lernen.

Ich muß aber auch sagen, daß ich ohne meinen Mann, genauer gesagt, ohne einen weißen Mann hinter mir das alles nicht so geschafft hätte. Auch das mit meiner „Haiti-Bar“ im 3. Bezirk wäre alles nicht so gegangen. Das wäre dann wieder die alte Wiener Geschichte. Wie macht die das, würden die Leute sich denken. Ausländerin, dazu noch schwarz, wie geht das alles? Das ist der Neid hier in dieser Stadt. Eigentlich mögen dich die Leute nur dann, wenn du nichts hast. Aber mit der Zeit habe ich die Mentalität gelernt. Ich komme zurecht.“²⁰¹

²⁰¹ Ponger 1993, S. 118.

III.3.2. Das Fremde im Fernen anhand des Bildes *Gone Native* [Abb. 10]

Gone Native ist der Titel einer großformatigen Fotoarbeit, in der Lisl Ponger den Umgang unserer Gesellschaft mit fremden Kulturen anspricht. Das Bild ist eines von vier Selbstporträts aus der Serie *Made for Europe* aus dem Jahr 2000 und umfasst: *Lucky Us*, *Out of Austria*, *Gone Native* und *The Big Game*.

III.3.2.a, Zum Titel

Betrachtet man den Titel und die Fotografie gemeinsam, beginnt man über die ambivalente Natur zwischen der Frau und dem kleineren Afroamerikaner zu spekulieren.

Der Titel *Gone Native* bezieht sich auf den Begriff *going native*, der bedeutet, dass jemand aus dem Westen Kleidung und Gebräuche einer außereuropäischen Kultur annimmt.

„Dies scheint die Eindeutigkeit des Bildes – trotz des Hinweises auf eine österreichische Firma im Hintergrund – zu unterminieren, und auch unsere Vermutung, wer von den beiden zum „Eingeborenen“ geworden ist. Schließlich würde man von einem Nicht-Europäer, der die „richtige“ Kleidung und die „entsprechenden“ Gebräuche annimmt, nie behaupten, er wäre zum Eingeborenen geworden. Man würde sagen, er hätte sich integriert, oder assimiliert. Einfach gesagt, das gemeinsame mit den anderen Werken dieser Serie besteht darin, dass Ponger nicht nur als sie selbst präsent ist, sondern auch Aspekte und hierarchische Vorstellungen ihrer Kultur repräsentiert.“²⁰²

III. 3.2.b, Bildbeschreibung von *Gone Native*

Auf den ersten Blick wirkt es wie eine Porträtfotografie. Zwei Stühle wurden vor einer Tapete platziert, auf denen jeweils eine Person Platz genommen hat.

Auf dem rechten Stuhl sitzt eine weiße Frau in einem bunt bedruckten und ornamentreichen Kleid. Diese Kleiderform wird vor allem von Frauen in Ostafrika getragen und wird aus dem Kitenge-Stoff²⁰³ genäht.

²⁰² lislponger.com/imaginative/htm/045-sub401/page-d.htm.

²⁰³ Aus ihm werden Röcke und Blusen genäht, auch findet er häufig als Kopfschmuck Verwendung.

Bei der Dargestellten handelt es sich um die Künstlerin selbst. Ihre rechte Hand ruht auf ihrem rechten Oberschenkel, in ihrer linken hält sie eine kleine Figur. Es wurde schon auf die ambivalente Stimmung dieser Bildkomposition im Hinblick auf die Parallelität der beiden Porträtierten hingewiesen. Auch erscheint hier die Künstlerin in einer bipolaren Position. According to the title, she went *gone native*. Dies lässt sich eben auch in ihrem Kostüm feststellen.

Zu ihrer Rechten sitzt ein afroamerikanischer Junge in kurzen Hosen, weißem Unterhemd und blaugestreifter Jacke. Seine Mundwinkel zeigen nach oben, was bei dem Betrachter den Eindruck erweckt, der Junge wäre glücklich. Das Gesicht ist nicht näher definierbar beziehungsweise ist es auch nicht weiter definiert worden. Bei dem Jungen handelt es sich nämlich um eine dreidimensionale Repräsentation. Die Tatsache, dass beide auf identischen Stühlen sitzen, weist darauf hin, dass eine bestimmte repräsentative Gleichberechtigung aus diesem Werk herausgelesen werden kann.

Der Hintergrund wird vom – vor allem in Österreich bekannten – Motiv des „Meinmohrs“²⁰⁴ eingenommen. 90 mal wurde es reproduziert, um auf die Alltagsrassismen unserer Gesellschaft hinzuweisen.

In dieser aufgeladenen Darstellung, gibt es vor allem zwei Merkmale:

Das eine ist im Sinne von Roland Barthes' *punctum* zu verstehen. In dieser dicht gedrängten Fotografie, in der auch sehr stark mit Farben und Motiven gearbeitet wird, stechen dem *Betrachter* die rot lackierten Finger- und Zehennägel der Frau ins Auge, oder um es mit Barthes zu sagen: sie bestechen.

Das andere *punctum* ist die Erkenntnis, dass neben Ponger kein Mensch, sondern eine Plastik Platz genommen hat. Es gibt einige Lesmöglichkeiten des *punctums* – eine von ihnen, und vermutlich die hier treffendste ist, das *punctum* als das *Schmerzende*. Barthes beschreibt es auch mit einem Pfeil, der durchbohrt.

Obwohl die beiden Figuren eher passiv in Erscheinung treten und sich durch keinerlei Interaktion hervortun, ist eine Intensität und Kraft spürbar. Die Mittel, die für diese Aufnahme notwendig waren, sind gerade im Hinblick auf spätere Arbeiten von Ponger bescheiden. Als

²⁰⁴ Siehe dazu Kapitel III.3.2.c, Kunsthistorische Exkurse – Zu den einzelnen Bildformeln in *Gone Native*.

Requisiten dienten hier zwei Stühle, ein eigens dafür hergestellter Bildhintergrund, eine sogenannte „Mohrenplastik“ und ein Kleid, das in Wien aufgetrieben wurde.

In ihrer Kritik über den eurozentristischen Blick auf Fremdes – in diesem Fall Afrika – fungiert die Fotografin als Platzhalterin für die europäische Kultur. Das komplizierte Phänomen des Fremden löst sie durch einen Verfremdungseffekt: anstelle des Menschen verwendet sie eine Figur.

Bei der Figur handelt es sich um eine Skulptur im Sinne der historischen Tradition der Mohren-Plastiken, welche noch im vorigen Jahrhundert Bürgerhaushalte dekorierten. Lisl Ponger greift tradierte Bildtypen auf, ikonografische Merkmale, die sich in den letzten 400 Jahren in der europäischen Malerei manifestiert haben. Sie spielt gewissermaßen mit ihnen und setzt sie neu in Szene.

So wird hier zum einen auf das Problem der Mohrenplastik eingegangen beziehungsweise auf die Tradition des Mohren als Bildmotiv, zum anderen beschäftigt es sich mit dem Phänomen der Repräsentation. Die Repräsentation ist hier in zweifacher Weise zu verstehen – Repräsentation im Sinne von „Stellvertretertum“ aber auch als herrschaftliches Auftreten. Afrikanische und indische Kinder wurden als Luxusgut an europäische Höfe verkauft und waren seit dem 16. Jahrhundert ein beliebtes und zugleich stereotypes Bildmotiv in der Porträtmalerei. Sie wurden als Sklaven, Diener, Kuriositäten und beliebtes Darstellungsobjekt angesehen.²⁰⁵ Immer sind sie dienend oder zumindest rangniedriger dargestellt. Ponger nimmt in ihrer Fotografie beides auf: sie kombiniert die bekannte Darstellungsweise westlicher Macht mit der Mohrenplastik. Hier jedoch mit dem Unterschied, dass beide Dargestellten auf exakt gleicher Höhe auf dem exakt gleichen Stuhl sitzen. Die Künstlerin sagt selbst dazu: „Ich kann ja nicht etwas kritisieren und dabei die gleichen Abbildungen wie immer machen“²⁰⁶. Nur so sei es der Künstlerin möglich, eine kritische Haltung einzunehmen.

Sie addiert Symbole auf die Bildwand, um auf die Ausbeutung außereuropäischer Ästhetik in Mode und Werbung und die Geschichte der Sklavenhalterei hinzuweisen. Ponger greift somit die postkoloniale Theorie bildhaft auf, die den Prozess der Kolonisierung, wie auch eine fortwährende Dekolonisierung und Rekolonisierung untersucht.

Postkolonialismus darf nämlich nicht nur als zeitliches Phänomen betrachtet werden, sprich als Zeit nach dem Kolonialismus, sondern als Widerstandsform gegen die koloniale Herrschaft und ihre Konsequenzen. Der Orientalismus konstruiert die Menschen im Orient als das Gegenbild der EuropäerInnen, als ihre *Anderen*.

²⁰⁵ Wolf 2004, S. 19.

²⁰⁶ <http://www.basis-wien.at/avdt/htm/029/00060189.htm>

III.3.2.c, Kunsthistorische Exkurse - Zu den einzelnen Bildformeln in *Gone Native*

Dieses Unterkapitel stellt einen Exkurs über die einzelnen Komponenten des Bildes *Gone Native* von Lisl Ponger dar. Ponger geht es unter anderem darum, tradierte Bilder neu in Szene zu setzen. Auch wenn die von Ponger neu begründeten Bilder im Zentrum dieser Arbeit stehen, erscheint es der Verfasserin sinnvoll die Bilder, die bei Pongers Arbeit hier mitgedacht und –geföhlt werden, zu visualisieren und zu kommentieren.

„Mohrenpagen“, „Mohrenplastiken“ und der „Meinlmohr“ sind Inhalt dieses Exkurses. Auch wenn die Bezeichnung „Mohr“ nicht dem Geist des 21. Jahrhunderts entspricht, Rassismen impliziert, verwendet die Verfasserin diese Termini für eine Lesbarkeit des Textes. Wörter sind Zeugnisse unserer Kultur und Geschichte. Die Bezeichnung Mohrenpage geht auf das 17. Jahrhundert zurück, Mohrenplastiken fanden etwa zur selben Zeit Einzug in aristokratische und bürgerliche Haushalte und der Meinlmohr ist seit 1924 die Werbefigur einer österreichischen Firma und wurde von dieser so benannt.

Das Motiv des „Mohrenpagen“

Bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts entsteht der Bildnistyp, der weiße Aristokraten mit schwarzen Dienern zeigt, wobei die Blüte dieser Bildnisse in dem Zeitraum zwischen 1650-1750 gewesen ist. Neben Frankreich und Deutschland wurden vor allem in England und Holland diese Hofporträts gemalt, was mit der Kolonialpolitik und dem Sklavenhandel letztgenannter Länder zu tun hat. Katja Wolf sieht in Tizian den Begründer dieser Bildnistradition. Sein Porträt der Laura dei Dianti (1523) [ABB 17] zeigt die reich geschmückte Geliebte des Alfonso I. d'Este von Ferrara in einem blauen, von Herrschaft zeugendem, Gewand mit weißen Rüscharmeln und goldener Brustschleppe. Neben ihr steht ein Mohrenknabe, der zu ihr hinaufblickt. Während sein Blick den ihren sucht, blickt sie versonnen zur Seite. Kontakt zwischen den beiden wird durch ihre linke Hand hergestellt, die sie ruhig auf seine rechte Schulter legt. Der Junge trägt ein für Hofmohren typisches Gewand.²⁰⁷ Er trägt eine orientalisierende Kleidung: buntgemusterte Stoffe, Ohringe.

Der Kolorist Tizian hob – auch durch den dunklen nicht näher definierbaren Hintergrund – das ovale Gesicht und die Hände der Laura die Dianti hervor. Diese kontrastieren mit der

²⁰⁷ Wolf 2004, S. 20.

Haut des Knaben. Die hervorgehobene Blässe der Frau entspricht dem Zeitgeist und dem Schönheitsideal, welche seit dem 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Gültigkeit besaßen. In der christlichen Kunst des Mittelalters kam es auch schon zu Darstellungen schwarzer Heiliger. Kaspar und der Heilige Mauritius blieben von rassistischen Stereotypisierungen nahezu vollständig verschont und wurden in der Renaissance von Bildern dienender Farbiger zunehmend entmachtet.²⁰⁸

Aufgrund der aufkommenden Antisklavereidebatte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und dem wachsenden europäischen Bürgertum, sank die Beliebtheit dieses aristokratischen Bildnistypus.

„Mohrenplastik“

So genannte Mohrenplastiken sieht man auch noch heute. Einerseits wandelten sich europäische Sichtweisen über Afrika und afrikanische Menschen im letzten Jahrhundert. Andererseits hielten sich die Imaginationen und Bildformeln, die bereits seit dem 16. Jahrhundert etabliert waren, hartnäckig. Eine kritische Auseinandersetzung mit den tradierten Bildern über Afrika setzte in den 1960er Jahren ein, was auch mit der US-amerikanischen Bürgerbewegung und dem südafrikanischen Apartheid-Regime zu tun hat.

Mohrenplastiken, oder auch „Kaffeemohren“ genannt, waren in Privathaushalten, aber auch in ethnografischen Sammlungen beliebte Stücke. Aus Keramik, Holz oder Gips gefertigt, sind sie Zeuge der Orient- und Exotikmode des 19. Jahrhunderts

Der „Meinlmohr“

Der Meinl-Mohr gilt als das Aushängeschild der Julius Meinl AG. Entworfen von Joseph Binder, Absolvent der Kunstgewerbeschule und Schüler Josef Hoffmanns, ist er nun seit 1924 als Werbefigur tätig. Der „Mohr“ trägt ein rotes Fes, einen mit dem orientalischen Raum in Verbindung zu bringenden Hut. Diese geografische Region wurde auch mit Kaffee in einen Kontext gebracht. Die Bezeichnung „Meinl-Mohr“ ist heute äußerst umstritten. Rührt sie doch von dem Problem, dass Menschen dunkler Hautfarbe, egal ob indischer, afrikanischer, pakistanischer oder australischer Herkunft, *pars pro toto* als Mohren (wienerisch: „Muhrln“)

²⁰⁸ Wolf 2004, S. 27.

genannt worden sind beziehungsweise noch immer so genannt werden. Hier ist einerseits das Desinteresse der Wiener Bevölkerung an fremden Nationalitäten spürbar, andererseits gipfelt diese auch in den Diensten, die die Meinlfigur seit fast 100 Jahren mit gesenktem, dienerischem Haupt zu vollbringen hat. Der kleine schwarze Mohr erlangte nach 1945 eine Stilisierung durch Otto Exinger, der dem Gesicht barocke Züge verlieh. In seiner Funktion „schwarz“ war er dafür vorgesehen, auf Plakaten unermüdlich zu dienen, und sorgte somit für ein Zweiklassensystem, wenn auch seine Züge zwecks der Optik und Ästhetik europäisiert wurden.²⁰⁹

2000 hat sich Ponger zweimal für das Motiv des Meinlmohrs entschieden. In der vorhin beschriebenen Arbeit *Gone Native* und *Out Of Austria*.

III. 4. Zur Techne und Technik bei Lisl Ponger

III. 4.1. Recherche

Bert Brecht formulierte in seinem Werk *Kleines Organon für das Theater*²¹⁰, dass man ohne Wissen nichts zeigen könne. Auch stellt er die Frage, wie man da wissen solle, was wissenswert ist.²¹¹

Lisl Ponger meint, um Bilder für eine relevante Debatte produzieren zu können, beziehungsweise um die entsprechenden Fragen stellen zu können, brauche man Wissen.

„Wissen, das dann in Bilder verwandelt wird, weil wir letztendlich visuelle KünstlerInnen sind, die mit Bildern arbeiten. Die Position, die wir einnehmen, geographische, chronologische und kulturelle Koordinaten. Sie dienen sowohl als Parameter wie sie auch Thema eines eigenen Diskurses sind. Die Haltung wird auch von Gender, Hautfarbe und politischen Überzeugungen beeinflusst. Es soll hier allerdings nicht impliziert werden, dass durch das Lesen des Textes und das Betrachten der Bilder die künstlerischen Arbeiten selbst zur Gänze erklärt werden. Wäre das der Fall, wären sie keine Kunstwerke, sondern Illustrationen eines Aspektes einer Theorie. Was wir hier anbieten, ist ein gewisses Maß an „reverse engineering“ und Kontextualisierung unserer Arbeit.“²¹²

²⁰⁹ Lehrbaumer 2000, S. 183-207.

²¹⁰ Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, mit einem „Nachtrag zum Kleinen Organon“, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.

²¹¹ Ebd., S. 687.

²¹² <http://lislponger.com/imaginative/htm/001/page-d.htm>.

Ponger sieht die Recherche als Grundlage für künstlerisches Arbeiten. Sie meint, dass man als KünstlerIn nicht linear denken und zu keinen anderen Lösungen kommen dürfe als eine Wissenschaftlerin. Die Lektüre, das Nachdenken über die eigene Position, geht dem Kunstprozess voraus und begleitet diesen.

Die Arbeitsweise und die damit einhergehende Recherche, die gedankliche wie auch visuelle Annäherung an ein Thema sind mannigfaltige Teile des Entstehungsprozesses. Diese hat Ponger in Form der *ImagiNative CD-Rom* transparent gemacht.

Die Methode von Recherche als künstlerische Strategie beinhaltet den kritischen Erwerb von Wissen in bestimmten Bereichen und seine künstlerische Transformation. Die Definition des Wissensgebietes, die Methoden zur Informationssammlung, die Arten der gesammelten Information und woher sie stammt, all das ist offen. Ebenso wie die Verbindungen, die man zwischen verschiedenen Informationsknoten herstellt. In der ersten Phase ist es der Prozess der Nachforschung selbst, der wichtig ist. Nach einer Weile der ständigen Vertiefung in die ausgewählten Materialien können sich interessante Probleme herauskristallisieren und möglicherweise bieten sich auch Methoden an, sie zu materialisieren. Bis zu diesem Punkt ähnelt der Prozess einer systematischen, wissenschaftlichen Nachforschung. Das soll allerdings nicht heißen, dass der Prozess (ob in der Wissenschaft oder der Kunst) linear ist. Er ist von Natur aus interaktiv.

Eines seiner interessanten Merkmale ist, wie unterschiedliche „Ebenen“ von Information sich in derselben Kategorie wiederfinden können - beispielsweise eine wissenschaftliche Studie zu Stereotypen mit einer Zündholzschachtel aus Schweden und koreanischen, aber im Senegal gekauften Post-Its. Das kann sogar noch wahlloser sein. Ein gefundenes Bild kann Assoziationen und Ideen auslösen, denen man nachgeht; das Lesen kann ein geistiges Bild hervorrufen, das neu definiert und überprüft werden muss und so weiter. Obwohl die Kette, die zu den endgültigen Bildern führt, sich durchaus als rein assoziativ herausstellen kann, gibt es Referenzen auf unterschiedliche Ebenen, vom persönlichen über das sozio-historische bis zu aktuellen sozialen und politischen Debatten. Während aber WissenschaftlerInnen verpflichtet sind, Ergebnisse zu liefern, die man einer besonderen Form der Logik und der Verifizierung unterziehen kann, haben KünstlerInnen größere Freiheit zu spekulieren und die Arbeit, die produziert wird, wird eher einen Prozess der Befragung als die Präsentation irgendeiner Antwort (in welchem theoretischen Ausmaß auch immer) repräsentieren. Die Formulierung der Frage ist (künstlerisch) wertvoller, als es eine Antwort je sein könnte, weil

das den BetrachterInnen den Raum lässt, sich darin zu bewegen und die Arbeit von ihrem eigenen Standpunkt aus zu befragen.

Kunst, die auf Recherche basiert, ist für die Künstlerin ohnehin ein „hybrides Produkt“, bei dem zeitliche und räumliche Gegebenheiten zusammengedacht werden, und aus dem Neues entstehen kann.²¹³

Ponger spricht von einer Kette, die zu den endgültigen Bildern führt. Diese ist rein assoziativ; auch hebt sie Referenzen auf unterschiedliche Ebenen hervor.

„Recherche als künstlerische Strategie ist eine Möglichkeit an die Kunstproduktion heranzugehen, eine Position unter vielen. In Anbetracht der historischen Klischees hinsichtlich der Inspirationsquellen von KünstlerInnen - die-irgendwo-aus-dem-Inneren-der-eigenen-Psyche-Annäherung - mag das als paradoxer Standpunkt erscheinen, aber wenn eine KünstlerIn etwas zu einem Diskurs beitragen will, der in der Gesellschaft stattfindet (oder stattfinden sollte), ist es vor allem notwendig einen Ort zu finden, von dem aus das machbar ist. Um also Bilder zu produzieren, die für eine Debatte relevant sind oder um die entsprechenden Fragen zu stellen, die gestellt werden müssen, braucht man Wissen. Wissen, das dann in Bilder verwandelt wird, weil wir letztendlich visuelle KünstlerInnen sind, die mit Bildern arbeiten. Die Position, die wir einnehmen hat geographische, chronologische und kulturelle Koordinaten. Sie dienen sowohl als Parameter wie sie auch Thema eines eigenen Diskurses sind. Die Haltung wird auch von Gender, Hautfarbe und politischen Überzeugungen beeinflusst.“²¹⁴

III.4.2.Semiotik und Sprache

In ihren Bildinszenierungen finden sich häufig semiotische Verweise. Dieser formal-ästhetische Aspekt äußert sich in ihrer „Vorliebe für geometrische Formen und Abstraktionen, für Grundformen wie Quadrat, Kreis und Dreieck.“²¹⁵

„X never, ever marks the spot“, mit diesen Worten beginnt Tim Sharp die Einleitung zum begleitenden Text zu der WERKSCHAU XV von LISL PONGER. Er wählt ein Zitat aus Steven Spielbergs *Indiana Jones*, einer Filmfigur, die in der Archäologie und der Suche nach Fakten beheimatet ist. *Indian(er) Jones* ist auch der Titel einer Serie von Lisl Ponger.

²¹³ Lisl Ponger und Tim Sharp im Gespräch mit Shaheen Merali, siehe Hager 2006, S. 107.

²¹⁴ lislponger.com/imaginative/htm/001/page-d.htm.

²¹⁵ Schumi 2000, S. 78.

Kurt Kadler hat das Oeuvre, die Chronologie, die Textualität und das Politische dieser Werkschau erarbeitet und sieht auch das in Form einer kleinen Skulptur dargestellte X als Kreuzungsfläche im „fortschreitenden Prozess von Recherchen, Diskussionen, Entwürfen, verworfenen Lösungen, selbst-kritischen Überlegungen und den, letztlich zum Werk konvergierenden Sinnkonstruktionen.“²¹⁶

Wörter sind ein wichtiges Instrument der Einbildungskraft. Durch das Zirkulieren von Diskursen und Technologien entstehen Räume, in denen Öffentlichkeiten konstruiert und organisiert werden. „KulturtheoretikerInnen haben behauptet, dass die Einbildungskraft, anstatt bloß ein Epiphänomen von politisch-ökonomischen Prozessen zu sein, eine spezielle Kraft darstellt, mit ihren eigenen Entwicklungslinien und sozialen Auswirkungen.“²¹⁷

Alle Fotografien von Lisl Ponger tragen Titel, durch die auch jenseits des dazugehörigen Bildes nachgedacht und diskutiert werden kann. *Made for Europe* ist der Titel einer Werkgruppe (*Gone Native*, *Lucky Us*, *The Big Game* und *Out of Austria* 2000) aber auch eine Einzelarbeit Pongers, auf welche nun eingegangen wird. [ABB 18] Zu sehen ist eine Frau, über deren kulturelle Identität wir nichts wissen, höchstens etwas über ihre genetische Erbschaft. Sie liegt auf Teppichrollen, auch hängen auf den Wänden Teppiche. Sie trägt ein „orientalisch-anmutendes“ Gewand und verschiedene Schmuckstücke. Die Szenerie erinnert an Bildformeln, wie sie in der Zeit des Orientalismus entstanden sind, und in denen die Ästhetik durch stereotypisierende Mechanismen und Voyeurismus konstruiert wurde.

Der Titel kann einerseits als Adressatenbezug gelesen werden, somit wird der Rezipient direkt genannt, andererseits geht es in der Einzelfotografie auch um die Herstellung von Stereotypen und Identitäten.

Auch hat Roland Barthes auf die Bedeutung und die Möglichkeiten einer Text-Bild-Kombination hingewiesen. Die Bedeutung liege nicht ausschließlich im Bild, sondern im „Zusammenwirken von Bild und Text begründet“²¹⁸. Hall konstatiert, dass der Diskurs der geschriebenen Sprache und der Diskurs der Fotografie benötigt werden, um die Bedeutung zu produzieren und festzuschreiben.²¹⁹

Dies lässt sich auch an der Arbeit *Lasst tausend Blumen blühen* (2007) [Abb. 19] ablesen. Diese ist eigens für die Ausstellung *Lisl Ponger Lasst tausend Blumen blühen, Let a thousand flowers bloom* (22. November 2008 bis 10. Februar 2009) entstanden und ruft unter anderem

²¹⁶ Kladler 2000, S. 9.

²¹⁷ Merali 2007, S. 17.

²¹⁸ Hall 2004, S. 111.

²¹⁹ Hall 2004, S. 127.

die Erinnerung an eine kurze Phase der Hoffnung im chinesischen Kommunismus wach. Das Bild setzt sich aus einem roten Stoff, der den Hintergrund und Vordergrund einnimmt, und einem Stilleben zusammen. Der rote Stoff wurde auf einem Tisch drapiert, auf dem ein Strauß von bunten Seidenblumen in einer bauchigen Vase, die an die Ming-Dynastie erinnert, platziert ist. Auf der rechten Bildhälfte erscheint auf dem Plateau des Tisches ein immer wiederkehrender Satz: „*No more illusions, let's struggle and organize ourselves, Mayday 2007*“.

Hier vereinigt Ponger durch die Rekurrenz eines Mao-Zitats (*Lasst hundert Blumen blühen, lasst hundert Schulen miteinander wetteifern*) die Ambivalenzen der chinesischen Kulturrevolution mit der Gattung des historischen Stillebens als Formulierung einer am Handel reich gewordenen Gesellschaft und die wirtschaftlichen Realitäten des Ausstellungsorts. Zu DDR-Zeiten befand sich in Sebnitz, unweit von Dresden, eine florierende Seidenblumenproduktion. Heute kommen die Kunstblumen als billiger Import direkt aus China.

III.4.3. Effekte der Komik

In den Arbeiten von Lisl Ponger lassen sich mehrere Effekte der Komik festmachen. Tim Sharp sieht in den *Xenographischen Ansichten* eine „ironische Provokation“ hinsichtlich der Erscheinungsform der anthropologischen Porträtfotografie und einer rassistischen Klassifikationsystematik.²²⁰

Auch sieht Böcker in manchen Bildern eine pointierte Komik. Ich möchte den Gedanken von Böcker weiterspinnen und behaupte, dass die pointierte Komik auch in den Bildunterschriften Pongers feststellbar ist.

U. a. Angelo Soliman i.R. ist eine Fotoarbeit aus dem Jahr 2000 und beim ersten Blick fällt auf, dass es sich hierbei um einen Negativabzug einer Fotografie handelt. [Abb. 20] Aufgenommen wurde das Bild im Roulettemuseum in Baden, vor der Stellage mit der berühmten Gall'schen Sammlung²²¹. Davor steht eine Frau, die den direkten Bildmittelpunkt

²²⁰ Sharp 2000, S. 15

²²¹ Wenige Stunden nach Angelo Solimans Tod am 21. November 1796 fertigte der Wiener Bildhauer Franz Thaller einen Abguss von Solimans Kopf an, der noch heute im Roulettemuseum in Baden bei Wien, in der Sammlung Gall, erhalten ist. Auftraggeber war mit hoher Wahrscheinlichkeit der Anatom Dr. Franz Joseph Gall (1758), der als Begründer der Phrenologie gilt. In dieser Sammlung finden sich Modelle nach hingerichteten Verbrechern, mathematischen Genies oder Menschen aus anderen Kontinenten. „Die Sammlung ist ein stummes

einnimmt. Eigentlich nimmt ihre Bluse mit dem modernen Fotodruck das Zentrum ein. In dieser spiegelt sich die Kulisse wider.

Angelo Soliman²²² ist in der unteren Reihe als zweiter von rechts wiedergegeben. Durch das Negativverfahren erhalten die Porträtierten der Gipsabgüsse ihre ursprüngliche Hautfarbe wieder. Die meisten anderen Dargestellten sind namenlos und man weiß wenig über ihre Identitäten.

Wie auch dem Titel zu entnehmen ist, ist hier unter anderen Angelo Soliman vertreten. Von den anderen wissen wir wenig bis nichts. Auch von der Frau, die sich diese Sammlung ansieht, wissen wir kaum etwas. Da sie mit dem Rücken zum Betrachter steht, sehen wir ihr Gesicht nicht; was wir entnehmen können, ist ihr Kleidungsstil, der die kulturellen Wahrnehmungen des 18. und 21. Jahrhunderts verbindet, so Sharp.²²³

Ein interessantes Detail in dieser Fotografie ist die kleine Puppe in der linken Hand der Frau. Lieblos wird das Püppchen an seinem linken Bein gehalten und hängt leblos herunter. Es wirkt so, als könnte es jeden Moment aus der Hand gleiten, weil die junge Frau nun spannenderes, größeres und neues Anschauungsmaterial/ Spielzeug hat.

Dem Titel entnehmend, ist Soliman nun im Ruhestand. Die historisch greifbare Person Soliman hat zu seinen Lebzeiten und darüber hinaus gedient, und noch viel mehr als das. Nachdem sein Leichnam der Körperschändung „im Dienste der Wissenschaft“ zum Opfer fiel, ist die einzige dreidimensionale Repräsentation seiner selbst, die heute noch existiert, in der Sammlung Gall.

Die eingangs beschriebene Komik findet sich in der Vielschichtigkeit dieser Fotografie. Die Tatsache, dass hier bewusst mit der Dichotomie der Hautfarben gespielt wird, diese

und doch eloquentes Dokument der anthropologischen und politischen Kontroversen des späten 18. Jahrhunderts.“ Philipp Blom, „Straußenfedern, Muscheln und Glasperlen. Soliman und andere menschliche Präparate in Museen, zwischen Wissenschaft und Ideologie. In: Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien [Ausst.Kat. 376. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien Museum Karlsplatz. 29. September 2011 bis 29. Jänner 2012], hrsg. von Philipp Blom, Wolfgang Kos, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2011, S. 107-119.

²²² Angelo Solimans (1721-1796) Geschichte ist die eines zwangseuropäisierten Afrikaners. Er spielte bei Fürst Liechtenstein eine wichtige Rolle – als Kammerdiener und Erzieher der Kinder, galt jedoch auch als repräsentatives und exotisches „Gut“. Er war Freimaurer und stand auch mit Mozart und bedeutenden Wissenschaftlern seiner Zeit in Kontakt. Teil der Wiener Stadtmythologie wurde er, nicht zuletzt aufgrund der Schändung und Präparierung seiner Leiche für das kaiserlichen Naturalienkabinett. Philipp Blom, „Solimans Körper, Angelos Geist. Anmerkungen zur Erschließung eines Einzelschicksals“, in: Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien [Ausst.Kat. 376. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien Museum Karlsplatz. 29. September 2011 bis 29. Jänner 2012], hrsg. von Philipp Blom, Wolfgang Kos, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2011, S. 13-24.

²²³ zitiert in: Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien [Ausst.Kat. 376. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien Museum Karlsplatz. 29. September 2011 bis 29. Jänner 2012], hrsg. von Philipp Blom, Wolfgang Kos, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2011, S. 222.

umgedreht wird, um zu einem ursprünglichen Schwarz-Weiß-Denken zurückzukehren, zeugt von einer gewissen Ironie. Sharp sieht es als „eine Metapher fotografischer Prozesse“²²⁴.

Häufig wird auch Fremdes durch Ironie und eine selbstexotisierende Verwandlung der Künstlerin dargestellt. Bei der Auseinandersetzung mit den Fotografien von Lisl Ponger fällt dem Betrachtenden auch die Vielzahl an Selbstporträts auf, welche häufig eine Komponente des Komischen aufweisen. Bei *The Big Game* (2000) [Abb. 13] steht Ponger auf einem Löwenfell²²⁵, hinter ihr lehnt ein Gewehr an einem mit Moskitonetzen verhangenen Bett. In dem Raum sind zudem Kissen, Teetassen mit einer Teekanne, ein Blumenübertopf und Beistelltische arrangiert. Sie haben eines gemein: alle Objekte, ja sogar Ponger selbst, sind mit Tierfellimitaten umhüllt.

Mit Zigarettenspitze im Mundwinkel ihrer rot geschminkten Lippen und umgebundener Perlenkette blickt sie beinahe emotionslos in die Kamera. Auch hier gelingt es ihr jenseits fetischbeladener Exotismen Rollenbilder zu visualisieren und mit ihnen zu brechen.²²⁶

III.4.4. Der Erinnerungseffekt anhand des Bildes *Riefenstahl-Diptychon* [ABB 21, 22]

Das Gedächtnis wurde schon in der Antike mit der Einbildungskraft gleichgesetzt und so mit Kunst und Poetik in eine Beziehung gebracht. So galt auch schon in Hesiods *Theogonie* Mnemosyne als Mutter der Musen. Als die beiden zentralen Metaphern, in denen seit Platon und Aristoteles das Gedächtnis gedacht wird, erscheinen der Raum (das Magazin, der Speicher, das Archiv) und die Wachstafel als Aufnahmegerät für Schrift und Bild. Dieses differenzielle Aufteilen ergibt eine Grundposition zwischen Gedächtnis als Aufbewahrungsort von Eindrücken und Erfahrungen einerseits und andererseits Erinnerung als Arbeit am

²²⁴ <http://lislponger.com/imaginative/htm/043-int101/int01txt-d-04.htm>

²²⁵ „Das Fell der Löwin wurde 1999 am Wiener Flohmarkt gekauft.“ <http://lislponger.com/imaginative/htm/045-sub201-int101/int01txt-d-02.htm>.

²²⁶ Man denke an die Fotografien, die Roland Barthes zeigen. Roland Barthes hat in seiner Selbstdarstellung häufig den weißen Intellektuellen mit Zigarre gemimt.

Zur Position Barthes' und einer kritischen, weil auf den Aspekt der Ethnizität ausgelegten und über den Autor reflektierenden Lesart zu seiner *Hellen Kammer* vgl. Angela Oster, *Jenseits der Zeichen. Roland Barthes und die Widerspenstigkeit des Realen*, München: Fink, 2012 bzw. Margaret Olin, „Touching Photographs: Roland Barthes' mistaken Identification“, in: *Photography degree zero*, hrsg. von Geoffrey Batchen, Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2009, S. 75-90; Carol Mavor, „Black and Blue: The Shadows of Camera Lucida“, in: *Photography degree zero*, hrsg. von Geoffrey Batchen, Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2009, S. 211-243.; Shawn Michelle Smith, „Race and Reproduction in Camera Lucida“, in: *Photography degree zero*, hrsg. von Geoffrey Batchen, Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2009, S. 243-259.

Speicher, dessen Eintragungen im zeitlichen Verlauf der Schriftlektüre der Interpretation zugänglich werden.²²⁷

Der französische Soziologen Maurice Halbwachs spricht von einem kollektiven Gedächtnis, nach dem jeder Mensch in zwei nicht aufeinander reduzierbaren, aber dennoch interdependenten Gedächtnisräumen stehe: dem subjektiven Raum der Erinnerung und dem kollektiven Gedächtnisraum.²²⁸

Ponger benutzt unter anderem bereits existente Bilder, die von der Gesellschaft konstruiert worden sind und denen auch ausgeliefert ist. Ponger ist heute 64 Jahre alt, ist in der Generation nach dem 2. Weltkrieg aufgewachsen. Damals war es noch üblich, dass Brettspiele wie „Der Schatz von Omschag“ verkauft und gespielt wurden. Man denke an Franz Karl Ginzkeys *Hatschi Bratschis Luftballon* aus dem Jahre 1922. Es galt als eines der bekanntesten österreichischen Kinderbücher, das seit den 1960ern in Kritik geriet.

Für eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte (der Bilder), besucht sie Zeitzeugen und packt sie in ein neues Kostüm. Sie besucht Stätten der Erinnerung, fotografiert Steinskulpturen aus der Zeit des Naziregimes und stellt mit dem Titel der Arbeit (wie etwa beim *Riefenstahl-Dyptichon*) das Objekt in eine Kausalität mit dem Subjekt, das es umgibt.

Das *Riefenstahl-Dyptichon* setzt sich aus zwei hochformatigen Farbfotografien zusammen. Der Bezug der beiden Darstellungen zueinander wird schon auf den ersten Blick durch den einheitlichen Bildaufbau deutlich. Vor einem azurblauen Hintergrund sind mittig die „Objekte“ positioniert.

Zur einen Seite ist ein afroamerikanischer Mann, mit gelben, weißen und roten Punkten und Rechtecken auf Schultern, Oberarmen angemalt, mit nacktem Oberkörper und mit einer Kamera vor seinem Auge abgebildet. Die Kamera ist eine spezielle, denn hierbei handelt es sich um das Modell, mit welchem Riefenstahl fotografiert hat. Sie wurde von Riefenstahl unter anderem im afrikanischen Nuba verwendet, bis sie 1996 von Theo Kisselbach erworben wurde. Ponger hat auf einer Fotografie, ersichtlich in *ImaginaNative*, Gegenstände, die mit der Arbeit Riefenstahls verbunden sind, gesammelt Man sieht eine Karte von Theo Kisselbach, einen Brief von Riefenstahl, aus welchem hervorgeht, dass es sich hierbei um die

²²⁷ ÄGB 2000, Bd. 2, s.v. Gedächtnis/Erinnerung, Gerald Siemund, S. 609-629, hier S. 610.

²²⁸ Halbwachs 1967, S. 15. bzw. Jan Assmann/Tonio Höscher, Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M.:Suhrkamp, 1988.

von ihr benutzte Kamera handelt. Es handelt sich um das Modell, mit dem sie für die *Nuba-Bücher* fotografiert hat.

Die Nuba sind eine Ethnie, die vor allem im Sudan leben. Leni Riefenstahl hat sich dazu geäußert:

„Diese Besuche waren sehr aufregend, denn nicht alle Nuba aus Nyaro waren auf den Feldern, und so sahen wir immer öfter phantastisch bemalte Männer und Mädchen, die sich aber nicht fotografieren ließen. Noch nie hatte ich eine solche Kamerafeindlichkeit kennen gelernt. Ich war verzweifelt, denn auch Horst hatte noch keinen Meter Film drehen können. Wenn er mit seiner Filmkamera erschien, machten sich vor allem die Kinder einen großen Spaß daraus, die anderen zu warnen, die sich dann in den Häusern oder hinter den Felsen versteckten. Es fing ein richtiges Katz- und Mausspiel an. Sobald wir aber die Kameras im Wagen ließen, lief keiner mehr fort. Sie kamen dann auf uns zu, zeigten uns ihre Häuser und Frauen, nur die jungen Mädchen hielten sich nach wie vor versteckt. Nur allmählich kam ein Kontakt zu einigen, die ich nun schon kannte, zustande. Trotzdem ließen sie sich immer noch nicht filmen und fotografieren. Es war für mich eine schreckliche Qual, diese schönen Menschen mit ihren phantastisch geschmückten und bemalten Körpern zu sehen und dies nicht im Bild festhalten zu können.“²²⁹

Ponger hat hier den Versuch unternommen einen Menschen aus dem Nuba-Stamm nachzukonstruieren. Sidy Mamadou Wane, ein Kurator aus Wien und Dakar, mimt einen Nuba mit seiner farbenprächtigen Körperbemalung und posiert mit der Riefenstahl-Kamera. Gleichzeitig ist diese von Lisl Ponger geschossene Fotografie eine Erinnerung an ein Selbstbildnis Leni Riefenstahls aus dem Jahre 1936 [Abb. 23], in der sie die identische Körperhaltung wie Wane einnimmt: Selbstbewusst visiert sie durch die Kamera den Betrachter an. Im selben Jahr übernahm Riefenstahl die filmische Dokumentation der Olympischen Sommerspiele in Berlin.²³⁰

Das zweite Bild des Dyptichons zeigt zwei Männerskulpturen vor dem Berliner Olympiastadium. Dabei handelt es sich um die Diskuswerfer von Karl Albiker, welche zum Eingang in das Berliner Olympiastadium führen und die Athletik-Ästhetik Riefenstahls widerspiegeln. Sie wurden anlässlich der Sommerspiele 1936 aufgestellt, im selben Jahr, in dem auch Riefenstahls preisgekrönter Film *Olympia* entstand. Die Ästhetik in Riefenstahls Bildern ist eine Ästhetik, die sich der Schönheit, Jugend und Kraft, der Ideale der Antike, Renaissance, Romantik und des Klassizismus bedient.

²²⁹ zitiert nach <http://lislponger.com/imaginative/hm/054-int101/int01txt-d-05.htm>.

²³⁰ Triebe 2011, S. 163-164.

Die Dynamik der Erinnerung beziehungsweise die Fähigkeit, Vergangenheit und Gegenwart miteinander zu verbinden, sind kreative Kräfte, um in Wechselbeziehungen stehen zu können, um zu übersetzen und zu überschreiten. Die Erinnerungsspur, die Ponger hier einschlägt, führt sie an ehemalige Orte unserer Zeitgeschichte und in vergangene Zeiten, die von ihr neu beschrritten und beschrieben werden.

V.4.5. Verfremdungseffekt

Unter Berücksichtigung von Bertold Brechts Begriff des Verfremden postulierte Georges Didi-Huberman dass die Verfremdung die „hervorragenste Art und Weise“ sei „*Position zu beziehen*“²³¹. Der Verfremdungseffekt ist ein literarisches Stilmittel aus Bertold Brechts und Erwin Piscators *Epischem Theater*. In der fortgeschrittenen und immer komplexer gewordenen Massen- und Industriegesellschaft dürfe nach Brecht die Kunst nicht mehr täuschen, sondern müsse alle Mittel offen legen. Kunst müsse zeigen, dass gezeigt wird. Der Vollzug sieht vor, dass DarstellerInnen einer Rolle während ihrer Verkörperung zugleich kritisieren und kommentieren. Der V-Effekt sieht auch bei musikalischen Partien eine Unterbrechung der Handlung durch Lichtwechsel vor, gestaltet sich durch Bühnenumbauten, und findet seinen Vollzug zudem in überraschenden sprachlichen Wendungen. Dadurch soll der Zuschauer eine entspannte, beobachtende und kritische Haltung einnehmen können, um „die künstliche und kunstvolle Demonstration auf der Bühne mit ihren realen Erfahrungen zu vergleichen und aus dem Vergleich möglicherweise Konsequenzen für ihr gesellschaftliches Verhalten zu ziehen“²³². Der V-Effekt ist nötig, um verborgene Ordnungen der Gesellschaft anschaulich zu machen und damit zu demonstrieren, dass der Zuschauer die ihn umgebende und bestimmende Realität und das ihm vermeintlich Bekannte gar nicht kennt.²³³

Das Aufzeigen alternativer Vorschläge beziehungsweise Handlungsstränge ist auch in den Fotografien Pongers erfahrbar.

In den Arbeiten *Gone Native* (2000) oder *Lucky Us* (2000) wird die Repräsentation als Stellvertretertum einen Schritt weiter gedacht und konstruiert. Beim Betrachten der Bilder setzt nämlich ein *Überraschungsmoment* ein, sobald erkannt wird, dass mit der ästhetischen

²³¹ Didi-Huberman 2011, S. 78.

²³² Metzler 2008 s.v. Verfremdungseffekt, Jan Knopf S. 745-746.

²³³ Ebd.

Illusion gebrochen wird. Es wirkt irritierend, wenn Ponger neben einer Puppe sitzt oder sich von ihr mit einem Spitzenhandschuh einkleiden lässt, doch ist dies ein entscheidendes Element, vertraute Dinge in einem neuen Licht erscheinen zu lassen und so Widersprüche der Realität sichtbar zu machen

Durch Veränderung und das Verfremden des gezeigten Subjekts, bzw. in diesem Fall Objekts, wird der Blick des Betrachters geschärft. Durch die veränderte Objekt- und Materialwahl gelingt es ihr, „andere“ Abbildungen zu schaffen. Sie selber meint, man könne ja nicht immer die gleichen Bilder herstellen, die zu Problemen führen. Ihre Methode des veränderten Blicks ist hilfreich um Kritik an Systemen/ Bildästhetiken zu üben, jedoch bringt sie auch den Umstand der Objektivierung mit sich. Wie die kunsthistorischen Exkurse zur Bildbeschreibung von *Gone Native* gezeigt haben, wurden AfrikanerInnen in der europäischen Ölmalerei als hübsches Beiwerk beziehungsweise auch als Legitimierung von herrschaftlichen Machtansprüchen neben Repräsentanten des Hofes dargestellt. Diese Bilder, welche ab dem 16. Jahrhundert entstanden sind, ließen die schwarzen Subjekte, die sogenannten „Hofmohren“ zu Objekten werden. Lisl Ponger geht mit ihrer Darstellung einen Schritt in der Objektivierung weiter. Ponger entscheidet sich bewusst für die Plastik, das Objekt, um es als Subjekt auftreten zu lassen. Dadurch, dass dem Objekt (der Plastik) und dem Subjekt (Ponger selbst) derselbe Rang und Status verliehen wird, kommt es zu einem *Moment des Innehaltens* und *Nachdenkens*.

Die hierarchischen Strukturen, die der barocken Hofmalerei Europas durch die Darstellung weißer RepräsentantInnen innewohnen, wurden in den kunsthistorischen Exkursen zu *Gone Native* schon erörtert. In den besprochenen Arbeiten wird die seit dem Barock bekannte Ikonographie aufgegriffen und mithilfe des *Verfremdungseffekts* verändert. Wenn nun *Gone Native* betrachtet wird, sehen wir nicht nur das tatsächliche Bild, sondern auch die Bilderformeln, derer sich Ponger bedient und die sie auch dekonstruiert. Unser Blick ist an die üblichen Darstellungen gewöhnt und bei Betrachtung der demontierten Demonstration Pongers setzt eine gewisse Irritation ein.²³⁴ Didi-Huberman spricht im Zusammenhang mit Brechts Verfremdungseffekt von einer „*Kritik der Illusion*“²³⁵.

In jedem Fall sind diese Bilder nach wie vor Symptome eines Diskurses über Wirklichkeiten, ihre Herstellung und Verteilung. Insofern zeigt sich auch in Pongers zeitgenössischen Fotografien ein Diskurs über neue Bildwirklichkeiten, die heterogen, flüchtig, ideologisch, rhetorisch und verführerisch auftreten und ein zentrales kulturelles Kommunikationssystem darstellen.

²³⁴ siehe hierzu Kapitel V.4.7. *Der Ästhetikbegriff bei Lisl Ponger* dieser Arbeit.

²³⁵ Didi-Huberman 2011, S. 78-79.

III.6. Der Ästhetikbegriff bei Lisl Ponger

Der Begriff „Ästhetik“ wurde im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts von Alexander Gottlieb Baumgarten geprägt, um die als mindere Erkenntnisvermögen diskriminierten Sinne philosophisch zu legitimieren. Laut ihm war „die Ästhetik [...] die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.“ Auch fügte er noch andere Bezeichnungen wie „Theorie der freien Künste“, „untere Erkenntnislehre“, „Kunst des schönen Denkens“ und „Kunst des der Vernunft analogen Denkens“²³⁶ hinzu. Der von ihm beschriebene *felix Aestheticus*, der ideale Mensch mit allseitiger Begabung zu sinnlicher Erkenntnis wurde auch zum Leitbild für Friedrich Schillers einflussreiche Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. „Es ist der mit natürlichen Anlagen, mit Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit, mit Talenten ausgestattete Mensch, der in Rezeption und Produktion seine Sinnlichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit im Sinne kultivierter Gesellschaftlichkeit und Kommunikation übt und zum schönen Geist weiter ausbildet.“²³⁷

Die philosophische Erkenntnis setzt die Annahme voraus, Kunst lasse sich – wie jedes andere Phänomen unserer Welt – begreifen. Die philosophische Ästhetik entwickelte methodische Zugriffe, um das Phänomen Kunst zu verstehen und zu erschließen, entweder in einer begrifflichen Analyse der Objekte oder in einer begrifflichen Analyse des Vollzugs.²³⁸

Nach Baumgarten ist die Ästhetik, ganz im Sinne der griechischen Aisthesis mit der sinnlichen Wahrnehmung und dem Erfassen sinnlicher Eindrücke gleichzusetzen.

In der Alltagssprache wird *ästhetisch* häufig als Synonym für *schön*, *ansprechend* oder *geschmacksvoll* verwendet und wird häufig nur auf das Visuelle umgelegt.

Michel Foucault hat dazu aufgefordert, wir sollten alle die Kraft aufbringen, unser Leben in ein Kunstwerk zu verwandeln, und hat damit gemeint, jenem eine andere Form zu geben als uns durch externe Kräfte aufgezwungen wird. Er nannte es *Ästhetik der Existenz* und verstand es als Praxis der Freiheit.²³⁹

²³⁶ ÄGB 2000, Bd.1, s.v. Ästhetik, Karlheinz Barck, S. 308-399, hier S. 327-327.

²³⁷ Ebd., S. 326.

²³⁸ Gethmann-Siefert 1995, S.18,19.

²³⁹ Hofmeyr 2005/06, S. 107.

Der Philosoph und Kunstkritiker Arthur C. Danto erklärte, dass „Kunst stets darauf beruhte, Schönheit zu schaffen, und diese Schaffung von Schönheit auf die gleiche Stufe gestellt wurde wie die Erweiterung des Wissens“²⁴⁰

Shaheen Merali räumte ein, dass im Werk der Künstlerin Lisl Ponger Schönheit neu konstruiert, sogar wiederbelebt werde, indem sie bislang vernachlässigte Beziehungen der Schönheit zu Ideologien, Gruppierungen und sozialen Konstrukten untersuche.²⁴¹

Pongers Fotografien sind von einer progressiven Formensprache gezeichnet. Zur Lesbarkeit und zum Verständnis wird mit Didi-Hubermans *Auge der Geschichte* auf die Fotografien Lisl Pongers geblickt: Lisl Pongers Arbeiten zeichnen sich dadurch aus, dass visuelles Material ausgeschnitten wird und ihm ein paradoxer, weil poetischer Kommentar zur Seite gestellt wird, der die sichtbare Evidenz oder Stereotype dekonstruiert.

Begriffen werden die Bildinszenierungen, wenn der Betrachter analysiert, wie Ponger „die Dokumentenmasse montiert beziehungsweise einer *formalen Rekomposition* unterzieht“²⁴².

„Mittels Montage und der Wieder-aufnahme von Bildern“²⁴³ stellt sie auch die Frage, „ob wir selbst zu sehen wissen, das heißt, ob wir, heute, in der Lage sind, die Dokumente unserer düsteren Geschichte zu lesen“²⁴⁴.

Es kann zu Recht behauptet werden, dass gewisse Fotografien von Ponger *befremdlich* wirken, auch ist sie sich der ästhetischen Kraft des Schreckens beziehungsweise des Schocks bewusst. Dieser bestimmt zu einem gewissen Grad die Intensität des Kunstwerks.²⁴⁵

Ponger bewegt sich in jüngster Zeit mit mehreren Konzepten immer stärker in einem Produktions- und Diskursraum. Während die Serie der *Xenographischen Ansichten* (1995) in einer Kombination von Schauplätzen, Posen, Kleidungen und Attributen das Bildgefüge einer Rhetorik der ethnografischen Dokumentation offen legt, spiegeln die jüngeren Arbeiten Pongers zusätzlich die Kunstgeschichte wider. Ponger versteht die Geschichte der Inszenierung gleichermaßen als Ausdrucksmaterial ihrer Bilder.²⁴⁶ Ponger reflektiert die Ikonografie und Geschichte von Bildern und legt die Zusammenhänge ihrer Prägung, Wirkung und Wiederholung frei.²⁴⁷

²⁴⁰ Danto 2003, S. 26.

²⁴¹ Merali 2007, S. 15.

²⁴² Didi-Huberman 2011, S. 46.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Vgl. hierzu Kapitel III.3.2. Das Fremde im Fernen anhand des *Bildes Gone Native*.

²⁴⁶ Hochleitner 2007b, S. 31.

²⁴⁷ Ebd, S. 33.

Sie appelliert an eine Rhetorik des Bildes, ist sich dabei der innenwohnenden Semantik bewusst.

Wie ergeht es aber nun der Betrachterin/ dem Betrachter beim Studium von Pongers Bilderwelten? Sie erblicken mit Sorgfalt und intensiver Recherche konstruierte Realitäten, die sich einerseits durch Requisiten, Symbole und Attribute, andererseits durch kompositorische Aspekte aus (kunst)historischen Bezügen zusammensetzen. Auf den ersten Blick sind es „schöne“ Fotografien, die in einem definierten Raum stattfinden, in dem das Motiv mittig platziert ist, wo mit Raum und Licht in raffinierter Weise gearbeitet wird. Auf den zweiten Blick entpuppen sich die Bilder als Scheinwelten und es setzt ein Moment der Irritation ein. Wie anhand des Bildes *Gone Native* beschrieben, stellt sich der *spectator* die Frage, welches Element zu dem „Schönen“ und „Klassischen“ nicht passt. In diesem Fall ist es die Skulptur, der durch die gleiche Sitz- und Rangordnung dieselbe Hierarchie wie dem Menschen verliehen wird. Die Arbeiten Pongers werden visuell aufgenommen und innerlich verstanden. Der Rezipient befindet sich somit in einem Reflexionsprozess darüber, was er sieht und was er glaubt zu sehen. Lisl Ponger ist eine Künstlerin, die auf einer Wahrnehmungsebene arbeitet. Sie bringt in bildhafter Natur und im Diskurs ihre Wahrnehmung zu tage und die BetrachterIn von Pongers Kunst merkt, dass gleichzeitig mit ihrer eigenen Wahrnehmung „gespielt“ wird.

IV. Aufrichtigkeit und Authentizität – Lisl Ponger in diskursiver Analogie zu Lothar Baumgarten und Vivan Sundaram

Seit der Geburt der Fotografie steht diese in enger Verbindung mit verschiedenen Diskursen der Differenz. Anfangs als Dienerin der Wissenschaft abgetan, wurde ihr lediglich die getreue Abbildung der Wirklichkeit zugeschrieben, weshalb sie in kriminalistischen, medizinischen, pädagogischen und pathologischen Praktiken ihre Verwendung fand.²⁴⁸ Als Spiegel des Wirklichen wurde ihr ein Realitätsquotient zugeschrieben, den die Malerei niemals besaß. Die ästhetische Ideologie des 19. Jahrhunderts sah in ihr ein bloßes Instrument eines dokumentarischen Wirklichkeitsgedächtnisses und sah ihre Rolle darin, Geschichte zu konservieren oder dem Wissenschaftsstreben nach einer Erfassung der Wirklichkeit dienlich zu sein.²⁴⁹

Lisl Ponger hat ihren Schwerpunkt in Video- bzw. Fotoarbeiten gefunden – beides sind Medien, die mit mechanischem Auge funktionieren.

Ponger sagt dazu:

*„Man solle das Bild, das auf der Netzhaut entsteht, nicht mit der Wahrnehmung selbst verwechseln, da nicht das Auge wahrnimmt, sondern das Ich. Das, was unter solchen Bedingungen gesehen wird, ist ein konstruiertes Dokument, das eine bestimmte kulturelle Wirklichkeit darstellt und auch nur in diesem Zusammenhang gelesen werden kann.“*²⁵⁰

1992 führte W.J.T. Mitchell den Begriff des *pictorial turn*²⁵¹ in der Kulturwissenschaft ein. Er formuliert zwei Grundargumente für eine Untersuchung zur visuellen Kultur. Er stellt fest, dass die Vermittlung von Informationen wie auch die Ausübung von Macht zunehmend mithilfe visueller Technologien erfolgt. Diesem Visualisierungsschub müssen neue Instrumente zu einer Analyse und Kritik des Visuellen beigelegt werden. So fordert er eine stärkere Zusammenarbeit zwischen ideologiekritischen SozialforscherInnen und BildwissenschaftlerInnen.

Er definiert den *pictorial turn* als

²⁴⁸ Kravagna 2000, S. 3.

²⁴⁹ Dubois 1998, S. 34.

²⁵⁰ <http://lislponger.com/imaginative/htm/004/page-d.htm>.

²⁵¹ W.J.T. Mitchell, „The Pictorial Turn“ in: ArtForum 30:7.; W.J.T. Mitchell, *Pictur Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.; Deutsch: W.J.T. Mitchell, „Der Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna, *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997, S. 15-40.

„eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität. Er ist die Erkenntnis, dass die Formen des Betrachtens (das Sehen, der Blick, der flüchtige Blick, die Praktiken der Beobachtung, Überwachung und visuelle Lust) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Dekodieren, Interpretieren etc.) darstellen, und dass visuelle Erfahrung oder >die visuelle Fähigkeit zu lesen< (visuelle Kompetenz) nicht nur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürfen. Entscheidenderweise aber enthält der pictorial turn die Erkenntnis, dass, obgleich sich das Problem der bildlichen Repräsentation immer schon gestellt hat, es uns heute unabwendbar mit noch nicht dagewesener Kraft bedrängt, und das auf allen Ebenen der Kultur, von der raffiniertesten philosophischen Spekulation bis zu den vulgärsten Produkten der Massenmedien. Traditionelle Strategien zur Eindämmung scheinen nicht länger adäquat zu sein, der Bedarf nach einer globalen Kritik der visuellen Kultur scheint unvermeidlich.“²⁵²

Für die Herausbildung des Selbstverständnisses der europäischen Moderne war *Fremdes* ein konstitutiver Faktor. Es wurde von Reisenden erfahren, in les- und deutbare Darstellungsformen übersetzt und so zum Objekt der Aneignung und Kontrolle. Selbst ernannte Entdecker, SchriftstellerInnen, NaturwissenschaftlerInnen, AnthropologInnen und KünstlerInnen haben einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung und Ausarbeitung ideologischer Formation.²⁵³

Christian Kravagna führt als Möglichkeit einer zeitgenössischen Bildpolitik die Beschäftigung mit jenem überwältigenden Bildfundus an, den die Kolonisierung in die Vorstellungswelt der Menschen eingeschrieben hat. Es sind Bilder von Identität und Differenz – er nennt sie *Reisebilder*.²⁵⁴

An diesem Punkt ist es wichtig hervorzuheben, dass sich viele Arbeiten von Ponger mit Bildern und Assoziationen geografischer Bewegung in all ihren Formen auseinandersetzen. Mit der Bewegung der Reise subsumiert Kravagna unterschiedlich motivierte Formen des Unterwegsseins. So sieht er auch die Migration als ein solches Phänomen an.²⁵⁵ Ponger sagt, um kritisieren zu können, dürfe sie nicht dieselben Abbildungen liefern, die zu Problemen führen und diese initiieren. Indem sich Ponger neben einer Figur abbilden lässt, der jegliche Individualität aberkannt wird, erzeugt sie auf den ersten Blick Trugbilder. Typisierte Darstellungen sind unverzichtbare Formen des menschlichen Ausdrucks. Laut Baumann

²⁵² W.J.T. Mitchell, „Der Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna, *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997, S. 19.

²⁵³ Kravagna 2004, S. 163.

²⁵⁴ Ebd., S. 161-163.

²⁵⁵ Ebd., S. 162.

[Beistrich weg] ist der moderne Mensch dazu verurteilt, Unmögliches zu leisten: Gegenüber Fremden hat er seine notwendige Selbstdarstellung gekonnt auszuführen.²⁵⁶

Es stellt sich die Frage, inwiefern Identität und Inszenierung konform gehen. Diese wird mit dem Begriff der Authentizität beantwortet. Authentizität sei nicht mehr „das Ergebnis einer beobachtenden Selbstzuwendung“²⁵⁷, sondern diese soll buchstäblich „verkörpert werden“²⁵⁸.

Schon seit der Frühzeit der Fotografiegeschichte wurde die Fotografie mit einem Archiv verglichen. Sie verwandle die Gegenstände in Bilder und bewahre sie als solche auf. Selbst wenn die Dinge schon verschwunden sind, können die Bilder nach dem Verschwinden der Dinge noch von deren Existenz zeugen.²⁵⁹ Das Archiv ist ein Ort des Bewahrens und Erinnerns. Der Künstler beschreibt u. a. dieses Archiv, er belegt es mit Dokumenten und Bildern. Trägt sie zusammen, um sie zu sichern. Somit kommt ihm auch die Rolle eines Vermittlers zu. Ponger sagt, sie schöpfe aus Bildern der Malerei. Sie selbst besitzt einen umfangreichen Fundus an Materialien (Bücher, Stoffe, Objekte, Filme, Produkte des Alltags), der als Archiv gesehen werden kann. Doch ist sie, die Künstlerin, selbst ein Archiv.

IV. 1. Lothar Baumgarten

Seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts gehören die Arbeiten von Lothar Baumgarten²⁶⁰ zu den ersten künstlerischen Reflexionen ethnografisch-museologischer Praxis. Hier finden sich für die historische Beherrschung und Rangordnung des Anderen wichtige Praktiken der Signifikation. Er betreibt eine Art Grundlagenforschung zum Inhalt des Eigenen und des Anderen mit den Mitteln der Kunst. Er versucht klare Vorstellungen von der eigenen Kultur auszuarbeiten, um sich so dem Fremden tolerant und respektvoll zuwenden zu können.²⁶¹

²⁵⁶ Baumann 1994, 240-243.

²⁵⁷ Reichertz 2006, S. 176.

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ Stiegler 2007, s.v. Archiv, S. 22.

²⁶⁰ Lothar Baumgarten (geb. 1944 in Rheinsberg) ist ein deutscher Künstler, der 1968 an der Staatlichen Akademie für bildende Künste Karlsruhe und von 1961 bis 1971 an der Staatlichen Kunstakademie unter anderem bei Joseph Beuys studierte. Seit 1994 ist er Professor an der Universität der Künste in Berlin.

²⁶¹ Hartung-Hall 2006, S.9.

Ethnography, Self and Other [Abb. 24] ist als Diptychon angelegt und zeigt ein ethnografisch gezeichnetes Bild einer Indianerin, daneben hat sich der Künstler selbst mit Federn im Haar porträtiert.

In seiner Fotografie stellt er sich selbst dar und visualisiert die Quelle der Produktion der Andersheit. Hier stellt er sich selbst als *Anderen* dar, indem er sein Haar dem der Indianerin angleicht und sich hinsichtlich Klischees und Identitätskonstruktionen Federn ins Haar steckt.²⁶²

Im Vergleich zwischen Pongers *Gone Native* und Baumgartens *Ethnography, Self and Other* finden sich einige Parallelitäten formaler, ästhetischer und inhaltlicher Natur. Der Aufbau beider Arbeiten ähnelt einander, auch ist sich der Betrachter nicht sicher, wer nun *the Other*, *das Andere* ist. Welche Zeichen werden benötigt, um etwas *Anderes* zu formen und zu beschreiben? Differenz wird durch bestimmte Merkmale festgemacht.

Hier ist eine signifikante Parallele zwischen Baumgarten und Ponger festzumachen; beide KünstlerInnen verfolgen Projekte, die sich mit dem kritischen Abtragen jener Determinationen beschäftigen, die das westliche Subjekt hinsichtlich seiner Wahrnehmung, Vorstellungen und Fantasien von *Anderen* formen.

Auch finden sich hinsichtlich der Medialität Ähnlichkeiten. Beide Kunstschaffende arbeiten mit der analogen Fotografie, nachträgliche Bildbearbeitungen finden sich nicht bei ihnen. Die Bilder werden ausschließlich im Kopf und im Studio zusammengesetzt. Wie auch Lisl Ponger arbeitet Baumgarten seine Ideen und Visionen in Büchern heraus. Diese werden zu Metaphern des Wissens und es geht weniger um eine klassifizierende oder aufklärerische Ordnung, sondern vielmehr um das Sammeln von Erfahrungen, Mythen und ungewusstem oder archaischem Wissen.²⁶³

In seinem umfangreichen Band *DIE NAMEN DER BÄUME* vereint Baumgarten künstlerische Praxis mit ethnologischen Aufzeichnungen. Die Texte entnimmt er der Literatur verschiedener Autoren und Zeiten. In ihnen werden Haltungen gegenüber dem Gegenstand erkennbar. Lothar Baumgarten ist kein Ethnologe, er ist Künstler, der jedoch in ethnologischer Manier – im Sinne der Feldforschung – unter den Menschen, die er fotografisch porträtiert und festhält, lebt. 1975 bereiste er zum ersten Mal Nordamerika, 1977 Südamerika (Venezuela) und ab 1978 verbrachte er eineinhalb Jahre unter den Indianern am Orinoco.

²⁶² Kravagna 2000, 3-4.

²⁶³ Diwo 1993, S. 150.

Baumgarten versteht sich als Europäer seiner Zeit und der Tradition dieses Kontinents und macht „Arbeiten subtiler Ambivalenz“²⁶⁴.

IV.2. Vivan Sundaram

Um einen weiteren Blick ins koloniale Bildarchiv zu werfen, soll die Arbeit von Vivan Sundaram²⁶⁵ gezeigt werden. Anhand seiner künstlerischen Praxis werden politische und gesellschaftliche Fragen mit Rückbindung an die eigene (Familien-)Identität verhandelt.

Seinen künstlerischen Ausdruck fand er anfangs in figurativen Gemälden; in seinen jüngeren Projekten debattiert er jedoch eine paradigmatische Geschichte des Aufbruchs in die Moderne. *Re-take of Amrita* ist eine vierteilige Fotoarbeit, die 2001 ihren Beginn genommen hat. Namensgebend ist Sundarams Tante mütterlicherseits, Amrita Sher-Gil, eine indisch-ungarische Künstlerin. Sie war kosmopolitische Malerin in Indien und Europa in den 1920/1930er Jahren. In den digitalen Fotomontagen zeigt S. Szenen aus seiner Familiengeschichte, indem er hauptsächlich auf Fotografien seines Großvaters Umrao Singh Sher-Gil zurückgreift. [Abb. 25; 26] Dieser hat ab 1892 fotografiert und zu seinen Motiven zählten vor allem Umrao selbst und seine Tochter Amrita, eine der einflussreichsten KünstlerInnen der indischen Moderne. Sundaram nennt ihn einen unsichtbaren Pionier der modernen indischen Fotografie.²⁶⁶ Die Selbstporträts Umraos zeigen ihn als versonnenen Sanskritgelehrten oder als Yoga Praktizierenden, der der kolonialen Fremdbestimmung mit Referenzen auf seine eigene Kultur antwortet. Sundaram wählt unter anderem diese Ausschnitte seines Großvaters, um sie mit Aufnahmen von Amrita in Szene setzen zu können. Wie gesagt galt Amrita als eines der beliebtesten Motive ihres Vaters. Die Familie gehörte der indischen Oberschicht an und fand in Ungarn (die Mutter war ungarische Opernsängerin), Paris und Nordindien ihr Zuhause. Die kosmopolitische Konstante lässt sich auch in den unterschiedlichen Repräsentationsweisen von Amrita feststellen. In *Doppelgänger* [Abb. 27] ist Amritas wandelbare Identität zum Thema geworden, als sie in indischer Tracht in einen

²⁶⁴ Johannes Cladders, Klappentext in: Lothar Baumgarten, *Land of the spotted Eagle*. [begleitet die gleichnamige Ausstellung im Städtischen Museum Abteiberg Mönchengladbach, 27. März bis 8. Mai 1983], Mönchengladbach: Städtisches Museum: Städtisches Museum Abteiberg, 1983.

²⁶⁵ Vivan Sundaram, 1943 in Shimla geboren, ist ein indischer Künstler und studierte Malerei an der Faculty of Fine Arts der Maharaja Sayajirao University of Baroda in Vadodara, bevor er in den 1960er Jahren bei R. B. Kitaj an der Slade School of Fine Art in London sein Studium weiterführte. Er ist Mitbegründer der Organisation SAHMAT (Safdar Hashmi Memorial Trust), einem Forum von KünstlerInnen gegen rechte Ideologien. Ananth 2006, S.158.

²⁶⁶ Sundaram 2001, S. 7.

Schminkspiegel blickt und ihr gleich zwei Mal ihr Gesicht erscheint. Neben der „indischen Amrita“ blickt ihr nämlich die „ungarische Amrita“ entgegen. „Re-take“ meint, eine Szene noch einmal zu drehen. Im Bezug auf die gewählten Bildmaterialien und deren neue Zusammenstellung, tritt auch im Titel eine Neuinszenierung der (Familien-)Geschichte auf, die wiederum auch mit Identitätsbildungen verknüpft wird. Amrita ist eine Repräsentantin einer transkulturellen Moderne und hat als Vertreterin einer indischen und europäischen Kunstwelt eine Schlüsselposition eingenommen, und zeigt, dass kultureller Austausch zwischen diesen Epochen keineswegs eine Einbahnstraße gewesen ist.

Europäische Phantasien werden vor allem unter dem Blickwinkel ethnografischer (Ver)Fälschungen, genauso wie unter kolonialer und binnenkolonialer Ausbeutung und schließlich des touristischen Kulturkonsums kritisiert. Mithilfe exotischer Inszenierungen, zu denen sowohl Architektur und Landschaftsgestaltung als auch Kunsthandwerk und folkloristische Darbietungen, sowie die eingeborenen Darsteller gehören, werden Missstände aufgezeigt. So sprach schon Walter Benjamin von Weltausstellungen, in denen mit Stereotypen gearbeitet wird, als „Wallfahrtstätten zum Fetisch Ware“.²⁶⁷

²⁶⁷ Benjamin 1983, S. 50.

V. Abstract I

This thesis deals with the contemporary Austrian artist Lisl Ponger, who finds her artistic expression especially in the media of photography and film. The emphasis is put on the photographic representation of *foreignness* in her pictures, in which case the complexity of her work must be pointed out.

She tries to show exotic desires and questions her position as a white, European photographer of the 21st Century with slightly irritating self-fashioning.

Not only since her participation at the *documenta XI* her work is regarded as an artistic commentary on an image policy, which is questioned by her critically. Considering W.J.T. Mitchell's concept of the *pictorial turn*, according to which the image looks as "a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies and figuratives", the manifold power of images is discussed in this thesis.

The artist raises the question, what has shaped the artistic and ethnological view of non-European cultures and how she herself can address this knowledge from her present point of view.

The aim of this analysis is to identify the forms of representation of *foreignness* in Lisl Pongers artistic work.

V. Abstract II

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der österreichischen Gegenwartskünstlerin Lisl Ponger, die ihren künstlerischen Ausdruck vor allem in den Medien Fotografie und Film findet. Das Augenmerk wird auf die *Fotografische Repräsentation des Fremden* gelegt, wobei hier auf die Vielschichtigkeit ihrer Arbeiten hingewiesen werden muss.

Sie versucht, Konstruktionen des Exotischen vor Augen zu führen und verhandelt mit leicht irritierenden Selbstinszenierungen ihre Position als weiße, europäische Fotografin des 21. Jahrhunderts.

Nicht zuletzt seit ihrer Teilnahme an der *documenta XI* gilt ihre Arbeit als künstlerischer Kommentar zu einer Bildpolitik, die von ihr kritisch hinterfragt wird. Unter der Berücksichtigung von W.J.T. Mitchells 1992 eingeführtem Begriff des *pictorial turn*, der das Bild als „komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität“ sieht, wird die mannigfaltige Kraft von Bildern in dieser Arbeit besprochen. Die Künstlerin geht den Fragen nach, was den künstlerischen und ethnologischen Blick auf außereuropäische Kulturen geprägt hat und wie sich, aus der Entfernung der Gegenwart, diese

Erkenntnisse in ihrer eigenen Bildfindung verhandeln und reflektieren lassen.

Ziel dieser Analyse ist es, die Repräsentationsformen des *Fremden* bei Lisl Ponger zu erarbeiten und ihre Wahrnehmungsmuster hinsichtlich des *Fremden* und *Eigenen* offenzulegen.

VI. Anhang

VI.1. Literaturverzeichnis

Ananth 2006

Deepak Ananth, Amrita Sher-Gil. Eine indische Künstlerfamilie im 20. Jahrhundert, München: Schirmer Mosel, 2006.

Aristoteles 1995

Aristoteles, Über die Seele, Buch III, hrsg. und kommentiert von Horst Seidl, Hamburg: Meiner, 1995.

Ashcroft/Griffith/Tiffin 1998

Bill Ashcroft/Gareth Griffith/Helen Tiffin, Key Concepts in Post-Colonial Studies, New York/London: Routledge, 1998.

Aßner/Breibach/Mohammed/Schommer/Voss 2011

Manuel Aßner/Jessica Breidbach/Abdel Amine Mohammed/David Schommer/Katja Voss (Hrsg), AfrikaBilder im Wandel? Quellen, Kontinuitäten, Wirkungen und Brüche. in AfrikaBilder im Wandel? Quellen, Kontinuitäten, Wirkungen und Brüche, Frankfurt am Main: Lang, 2012.

Attikpoe 2003

Kodjo Attikpoe, Von der Stereotypisierung zur Wahrnehmung des „Anderen“. Zum Bild der Schwarzafrikaner in neueren deutschsprachigen Kinder- und Jugendbüchern (1980-1999), Frankfurt am Main/Wien: Lang, 2003.

Baumgarten 1982

Lothar Baumgarten, Die Namen der Bäume. Hylaea, Eindhoven: Van Abbemuseum, 1982.

Baumgarten 1983

Lothar Baumgarten, Land of the spotted Eagle. [begleitet die gleichnamige Ausstellung im Städtischen Museum Abteiberg Mönchengladbach, 27. März bis 8. Mai 1983], Mönchengladbach: Städtisches Museum: Städtisches Museum Abteiberg, 1983.

Barthes 2009

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Benjamin 2010

Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in Texte zur Theorie der Fotografie, hrsg. von Bernd Stiegler, Stuttgart: Reclam, 2010, S.248-270.

Blom 2011

Philipp Blom, „Straußenfedern, Muscheln und Glasperlen. Soliman und andere menschliche Präparate in Museen, zwischen Wissenschaft und Ideologie. In: Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien [Ausst.Kat. 376. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien Museum Karlsplatz. 29. September 2011 bis 29. Jänner 2012], hrsg. von Philipp Blom, Wolfgang Kos, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2011, S. 107-119.

Blom 2011a

Philipp Blom, „Solimans Körper, Angelos Geist“ Anmerkungen zur Erschließung eines Einzelschicksals“, in: Angelo Soliman. Ein Afrikaner in Wien [Ausst.Kat. 376. Sonderausstellung des Wien Museums. Wien Museum Karlsplatz. 29. September 2011 bis 29. Jänner 2012], hrsg. von Philipp Blom, Wolfgang Kos, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2011, S. 13-24.

Boomers 2006

Sabine Boomers, „It's a No-mad Nomad World: Bruce Chatwin als Protagonist okzidentaler Mobilitätslust“, in: Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart, hrsg. von Winfried Gehardt, Ronald Hitzler, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 51-67.

Brustein 1991

Robert Brustein, The Theatre of Revolt, Chicago: Elephant Paperback 1991.

Carrión 1992

Ulises Carrión, Other Books and so. Die Neue Kunst des Büchermachens, Neues Museum Weserburg Bremen, 15.März. – 24. Mai 1992, Bremen 1992, S. 7-17.

Crasemann 2010

Leena Crasemann, „Ausblendungen. Zur Frage des weißen Subjekts in den fotografischen Inszenierungen von Lisl Ponger“, in: UM/ORDNUNGEN. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion, hrsg. von Klaus Krüger/Leena Crasemann/Matthias Weiß, Paderborn: Wilhelm Fink, 2010, S. 219-236.

Krüger/Crasemann/Weiss 2010

Leena Crasemann, Matthias Weiss, „Um/Ordnungen fotografischer Menschenbilder – eine Einführung“, in: UM/ORDNUNGEN. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion, hrsg. von Klaus Krüger/Leena Crasemann/Matthias Weiss, Paderborn: Wilhelm Fink, 2010, S. 9-13.

Danto 2003

Arthur C. Danto, The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art, Peru/Illinois: Open Court 2003.

Diwo 1993

Marion D. Diwo, Gesellschaftskritische Aspekte bei Joseph Beuys, Lothar Baumgarten und Ingo Günther, phil. Diss., Bonn 1993.

Dubois 1998

Philippe Dubois, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam/Dresden: Verl. der Kunst, 1998.

Daum/Geier/Partrut/Wienand 2005

Denise Daum/Andrea Geier/Iulia-Karin Partrut/Kea Wienand, „Einleitung“, in: Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien, hrsg. vom Graduiertenkolleg Identität und Differenz, Köln/Wien: Böhlau, 2005.

De Certeau 1991

Michel de Certeau, das Schreiben der Geschichte, Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag, 1991.

Didi-Huberman 2011

Georges Didi-Huberman, Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I, München: Fink 2011.

Drost 2010

Alexander Drost, „Xenophilie – Beziehungen zum Fremden. Eine Einführung“, in: Liebe zum Fremden. Xenophilie aus geistes- und sozialwissenschaftlicher Perspektive, hrsg. von Klara Deecke, Alexander Drost, Köln/Wien: Böhlau 2010, S. 1-17.

Dyer 2003

Richard Dyer, „On the Matter of Whiteness“, in: Only Skin Deep. Changing Visions of the American Self, hrsg. von Coco Fusco, Brian Wallis, New York: Abrams 2003, S. 301-311.

Ewen 2009

Elizabeth und Stuart Ewen, Typen & Stereotype. Berlin: Parthas Verlag, 2009.

Fischer 1981

Manfred Fischer, Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie. Bonn: Bouvier 1981.

Foster 1996

Hal Foster, The Return of the Real, Cambridge: MIT Press 1996.

Gelshorn/Weddigen 2008

Julia Gelshorn/Tristan Weddigen, „Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft“ in: Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Hubert Locher und Peter Schneemann, Emstetten/Berlin: Edition Imorde, 2008, S. 54–78.

Gethmann-Siefert 1995

Annemarie Gethmann-Siefert, Einführung in die Ästhetik, München:Fink, 1995.

Ginzburg 1992

Carlo Ginzburg, Repräsentation - das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand. In: Freibeuter 53/ 1992.

Greverus 2005

Ina-Maria Greverus, Ästhetische Orte und Zeichen. Wege zu einer ästhetischen Anthropologie, Münster: Lit-Verl., 2005.

Greverus 2009

Ina-Maria Greverus, Über die Poesie und die Prosa der Räume. Gedanken zu einer Anthropologie des Raumes, Berlin: Lit-Verl., 2009.

Haja 2003

Martina Haja, „Zwischen Traum und Wirklichkeit. Voraussetzungen und Charakteristika der österreichischen Orientalmalerei im 19. Jahrhundert“, in: Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert [Ausst.Kat. 306. Sonderausstellung des Wien Museums in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg Wien Museum Hermesvilla. 16. Oktober-12. April 2004], hrsg. von Mayr-Oehring und Elke Doppler, Wien: Museen d. Stadt Wien, 2003, S. 30 - 63.

Halbwachs 1967

Maurice Halbwachs, das kollektive Gedächtnis, Stuttgart: Enke, 1967.

Hall 2004

Stuart Hall, Ideologie Identität und Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. hrsg. von Juha Koivisto und Andreas Merckens, Hamburg/Tampere: Argument-Verl., 2004.

Hantelmann, Lüthy 2010

Dorothea von Hantelmann, Michael Lüty, „Handeln als Kunst und Kunst als Handeln. Zur Einführung“, in: Kunsthandeln, hrsg. von Karin Gludovath, Dorothea von Hantelmann, Michael Lüthy und Bernahrd Schieder, Zürich: Diophanes, 2010, S. 7-15.

Hartung-Hall 2006

Elisabeth Hartung-Hall, Imaginäre Tropen oder Kunst als Ethnographie der eigenen Kultur. Aspekte der Annäherung von Kunst und Ethnographie ausgehend vom Werk Lothar Baumgartens, phil. Diss., München 2006.

Hellmann 1998

Kai-Uwe Hellmann, „Fremdheit als soziale Konstruktion. Eine Studie zur Systemtheorie des Fremden“, in: Die Herausforderung durch das Fremde, hrsg. von Herfried Münkler, Berlin: Akad.-Verl. 1998, S. 401-459.

Hochleitner 2007a

Martin Hochleitner, „Imago Mundi. Lisl Ponger in Linz“, in Lisl Ponger. Foto- und Filmarbeiten. Photos and Films, hrsg. von der Landesgalerie Linz und dem Kunsthaus Dresden, 2007, S. 9-11.

Hochleitner 2007b

Martin Hochleitner, Wesen, Eigenart und Bedingungen der „kunsthistorischen Atmosphäre“ in den Bildern Lisl Pongers in: Lisl Ponger. Foto- und Filmarbeiten. Photos and Films, hrsg. von der Landesgalerie Linz und dem Kunsthaus Dresden, 2007, 29-37.

Hölz 2000

Karl Hölz, „Einleitung – Spiegelungen des Anderen in der Ordnung der Kulturen und Geschlechter“, in: Beschreiben und Erfinden. Figuren des Fremden vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Trierer Studien zur Literatur. Bd./Vol. 34, hrsg. von Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Herbert Uerlings, Frankfurt am Main/Wien: Lang, 2000, S. 7-12.

Honour/Fleming 2000

Hugh Honour, John Fleming, Weltgeschichte der Kunst, München/Berlin/London/New York: Prestel, 2000.

Kladler 2010

Kurt Klader, Werktext zur Werkschau in: Werkschau XV LISL PONGER. Fact or Truth [Ausstellungsdauer: 22. Juni - 24. Juli 2010 ; Fotogalerie Wien], hrsg. von Fotogalerie Wien, Wien, 2010.

Küster 2003

Bärbel Küster, Matisse und Picasso als Kulturreisende: Primitivismus und Anthropologie um 1900, Berlin: Akad.-Verl., 2003.

Kracauer 1979

Siegfriede Kracauer, „Die Fotografie“, in: Theorie der Fotografie, Bd. II 1912-1945, hrsg. von Wolfgang Kemp, München : Schirmer-Mosel, 1979, S.101-112.

Kravagna 1997

Christian Kravagna, Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997.

Kravagna 2000

Christian Kravagna, Nachbilder des imperialen Blicks, in: Lisl Ponger (Hg), Fotoarbeiten, Photographs, 2000 Wien, S. 3-6.

Kravagna 2004

Christian Kravagna, „Far, far at home. Blättern in (post)kolonialen Reisealben“, in: Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur, hrsg. von Nina Möntmann/Dorothee Richter, Frankfurt am Main: Revolver, 2004, S. 161-185.

Kravagna 2006

Christina Kravagna, „General Travel Condition (Specifications)“, in: Ders. (Hg.), Routes. Imaging and Travel and Migration, Frankfurt am Main: Revolver, 2006, S.5-31.

Jelinek 1993

Elfriede Jelinek, „ An uns selbst haben wir nichts“, in Fremdes Wien, hrsg. von Lisl Ponger, Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser, 1993, S. 11.

Lindinger 2003

Michaela Lindinger, „Der verzauberte Blick – Imaginationen des „Orientalischen“ in Europa“, in: Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert, [Ausst.Kat. 306. Sonderausstellung des Wien Museums in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg Wien Museum Hermesvilla. 16. Oktober-12. April 2004], hrsg. von Mayr-Oehring/Elke Doppler, Wien: Museen d. Stadt Wien, S.10-17.

Lehrbaumer 2000

Margarete Lehrbaumer, Womit kann ich dienen? Julius Meinl – Auf den Spuren einer großen Marke, Wien 2000.

Lindinger 2003

Michaela Lindinger, Der verzauberte Blick. Imaginationen des „Orientalischen“ in Europa, in: Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jh

Macamo 2012

Elísio Macamo, Über die konstitutiven Regeln Afrikas. In: AfrikaBilder im Wandel? Quellen, Kontinuitäten, Wirkungen und Brüche, 2012.

Mattausch-Yildiz/ Yildiz 2011

Birgit Mattausch-Yildiz/Erol Yildiz, Kultur der Urbanität. Stadt und Migration. In Kulturrisse, Ausgabe 2/2011.

Merali 2007

Shahenn Merali, „Bist das noch du? Warst du das jemals? Kannst du das jemals sein?“, in: Lisl Ponger. Foto- und Filmarbeiten. Photos and Films, hrsg. von der Landesgalerie Linz und dem Kunsthaus Dresden, Klagenfurt: Wieser, 2007, S. 15-28.

Mitchell 1997

W.J.T. Mitchell, „*Der Pictorial Turn*“, in: Christian Kravagna, Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997, S. 15-40.

Otterbeck 2008

Christoph Otterbeck, „Konjunkturen des Exotismus. Zur Rezeption der Fernreisen deutscher Künstler der Jahre 1900-1914“. In: Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen; anlässlich der Ausstellung im LWL Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster vom 28. Sept. 2008 bis zum 11. Januar 2009, hrsg. von Hermann Arnhold, Regensburg: Schnell&Steiner, 2008, S. 57-61.

Peirce 1967

Charles Sanders Peirce, Zur Entstehung des Pragmatismus, Bd. 1 Von der Entstehung des Pragmatismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

Ponger 1993

Lisl Ponger, Fremdes Wien, Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser, 1993.

Ponger 1995

Lisl Ponger, Xenographische Ansichten. Bericht über eine Expedition, Klagenfurt/ Salzburg: Wieser, 1995.

Ponger/Sharp/Wieser 2004

Lisl Ponger/Tim Sharp/Lojze Wieser, Phantom fremdes Wien; Phantom foreign Vienna, Klagenfurt/Celovec : Wieser, 2004.

Roth 1999

Klaus Roth, „Bilder in den Köpfen. Stereotypen, Mythen und Identitäten aus ethnologischer Sicht“, in: Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen, hrsg. von Arnold Suppan, Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 21-44.

Schmiederer 1993

Ernst Schmiederer, „Bilder aus dem Bergwerk – Rekonstruktion einer Reise“, in: Lisl Ponger (Hg.) Fremdes Wien, Wien: Wieser, 1993, S. 7-10.

Schmidt-Linsenhoff 2004

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Weiße Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus“, in: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz/Herbert Uerlings, Marburg: Jonas, 2004, S. 8-18.

Schmidt-Linsenhoff 2008

Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Der kolonisierende, männliche Blick. Dominique Vivant Denons *Voyage d'Égypte* (1802)“, in: Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen. Mit Künstlern auf Reisen ; anlässlich der Ausstellung im LWL Landesmuseum für Kunst und Kultugeschichte Münster vom 28. Sept. 2008 bis zum 11. Januar 2009, hrsg. Hermann Arnhold, Regensburg: Schnell&Steiner, 2008, S. 45-50.

Schumi 2011

Miriam Schumi, Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis – zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger, phil. Dipl., Wien 2011.

Sharp 2000

Tim Sharp, „ImagiNative“, in Lisl Ponger, Fotoarbeiten. Photographs, hrsg. von Lisl Ponger, Wien: Walla Druck, 2000, S. 7-30.

Sundaram 2001

Vivan Sundaram, Re-take of Amrita, New Delhi: Tulika Books, 2001.

Reichertz 2006

Jo Reichertz, „Der Nomade als medial geschulter Darsteller vermeintlicher Aufrichtigkeit? Überlegungen im Anschluss an Zygmunt Baumann und Richard Sennett“, in: Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart, hrsg. von Winfried Gehardt/Ronald Hitzler Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften 2006, S. 171-186.

Said 1986

Edward Said. „Orientalism Reconsidered“, in: Literature, Politics and Theory. Papers from the Essex conference 1976-84, hrsg. von Francis Barker/Peter Hume/Margeret Iversen/Diana Loxley, London: Methuen 1986.

Said 1997

Edward W. Said, „Kultur, Identität und Geschichte“, in: Inklusion. Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration ; Steirischer Herbst ; [eine Ausstellung des Steirischen Herbst 96 im Reininghaus, Graz und im Künstlerhaus, Graz, 22. 9. - 26. 10. 1996], hrsg. von Peter Weibel, Köln: DuMont 1997, S. 37-46.

Schraenen 1992

Guy Schraenen, „Zur Einleitung“, in: Ulises Carrión, Other Books and so. Die Neue Kunst des Büchermachens, Neues Museum Weserburg Bremen, 15. März. – 24. Mai 1992, Bremen 1992, S. 2-4.

Schroer 2006

Markus Schroer, „Mobilität ohne Grenzen? Vom Dasein als Nomade und der Zukunft der Sesshaftigkeit“, in: Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart, hrsg. von Winfried Gehardt/Ronald Hitzler Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften. 2006, S. 115-125.

Sontag 2011a

Susan Sontag, „In Platos Höhle“, in: Über Fotografie, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2011, S. 9-30.

Sontag 2011b

Susan Sontag, Objekte der Melancholie, in: Über Fotografie, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2011, S. 53-84.

Rudolf Stichweh 1998

Rudolf Stichweh, „Der Fremde – Zur Soziologie der Indifferenz“, in: Die Herausforderung durch das Fremde, hrsg. von Herfried Münkler, Berlin: Akad.-Verl. 1998, S. 45-65.

Stiegler 2007

Bernd Stiegler, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt am Main: 2007.

Triebe 2011

Katja Triebe, „Mit Bildern Bilder überwinden – Lisl Pongers „The Big Game“ und „Riefenstahl-Diptychon“, in: AfrikaBilder im Wandel? Quellen, Kontinuitäten, Wirkungen und Brüche, hrsg. von Manuel Aßner/Jessica Breidbach/Abdel Amine Mohammed/David Schmmer/Katja Voss, Frankfurt am Main: Lang, 2012, S. 161-171.

Wolf 2004

Katja Wolf, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei.“ In: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz/Herbert Uerlings, Marburg: Jonas Verlag, 2004, S. 19-36.

Varela/ Dhawan 2005

María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Transcript-Verl. 2005.

Villa 2006

Paula-Irene Villa, „Fremd sein – schlau sein? Soziologische Überlegungen zur Nomadin, in Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart, hrsg. von Winfried Gehardt/Ronald Hitzler, Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften, 2006, S. 37-51.

Vinken 1995

Barbara Vinken, „Differenz-Forschung“, in: Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen, hrsg. von Renate Kroll/Margarete Zimmermann, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, S. 66-73.

Wimmer 2003

Günther Wimmer, „Orientreisen und Orientbilder“, in: Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert, [Ausst.Kat. 306. Sonderausstellung des Wien Museums in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg Wien Museum Hermesvilla. 16. Oktober-12. April 2004], hrsg. von Mayr-Oehring und Elke Doppler, Wien: Museen d. Stadt Wien, S.64-77.

Warstat 1913

Willi Warstat, Die Künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung, Leipzig und Berlin 1913.

Wilde 1970

Oscar Wilde, „Der Kritiker als Künstler“, in: Werke in zwei Bänden. Bd.1, hrsg. von Rainer Gruenter, München: Hanser, 1970.

Nachschlagewerke:**Stowasser 1997**

Josef Stowasser/Michael Petschenig/Franz Skutsch, Stowasser, österreichische Schulausgabe, lateinisch-deutsches Schulwörterbuch, Wien: öbv & hpt., 1997.

Gemoll 1997

Wilhelm Gemoll, Karl Vretska, Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch, Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1997.

Metzler 2008

Ansgar Nünning, Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze - Personen – Grundbegriffe, Stuttgart: Metzler, 2008.

ÄGB 2000

Karlheinz Barck, Ästhetische Grundbegriffe, historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart: Metzler, 2000.

Verwendete Internetseiten²⁶⁸:

<http://lislponger.com/>

<http://www.basis-wien.at/>

<http://diestandard.at/>

<http://www.culturebase.net>

<http://www.culturebase.net/artist.php?3303#bio>

<http://www.gangart.org/GAtemp/pace.htm>

<http://kulturrisse.at/ausgaben/urbane-raeume-zwischen-verhandlung-und-verwandlung/oppositionen/kultur-der-urbanitaet.-stadt-und-migration>

<http://www.artnet.de/?gclid=CILd-uexorQCFUdZ3godsH8APw>

²⁶⁸ Zuletzt aufgerufen am 18. Dezember 2012.

VI.2. Abbildungen



Abb.1: Lisl Ponger, Free – Jazz Band I, o.J.



Abb.2: Lisl Ponger Free – Jazz Band II, o.J.



Abb.3: Lisl Ponger, Free Jazz Band III, o.J.



Abb. 4: Lisl Ponger, *Destroy Capitalism*, 2005, C-print, 150 x 126 cm.



Abb. 5: Lisl Ponger, aus der Serie *If I was Michel Leiris Today*, 2003, jeweils 50 x 40 cm.



DER ROM

*Nicht-Zigeuner lesen Bücher,
Zigeuner lesen Menschen.*

Abb. 6: Lisl Ponger, der Rom aus den *Xenographischen Ansichten*, 1995.



DIE XENOGRAPHIN

Aber auf welchem Längen- und Breitengrad bin ich?

Abb.7: Lisl Ponger, die Xenographin, aus den *Xenographischen Ansichten*, 1995.



Abb. 8: Lisl Ponger, *Die Beute*, 2006, C-print, 156 x 126 cm.



Abb. 9: Lisl Ponger, *Wild Places*, 2001, C-print, 126 x 102 cm.



Abb. 10: Lisl Ponger, aus der Serie *Made for Europe, Gone Native*, 2000, C-print, 102 x 126 cm.



Abb. 11: Lisl Ponger, aus der Serie *Made for Europe, Lucky Us*, 2000, C-print, 63 x 77 cm.



Abb. 12: Lisl Ponger, aus der Serie *Made for Europe, Out of Austria*, 2000, C-print, 102 x 126 cm.



Abb. 13: Lisl Ponger, aus der Serie *Made for Europe*, *The Big Game*, 2000, C-print, 102 x 126 cm.



Abb. 14: Lisl Ponger, *If I was an Orientalist today*, 2000, 7 C-prints, 50 x 40, 30 x 40 cm.



Abb. 15: Stadtplan mit Markierung des Begegnungsortes zwischen Lisl Ponger und Amelia Pfneudl, Haitianerin.



Detail aus Abb. 15.



Abb. 17: Tizian, *Laura dei Dianti*, ca 1523, Ö/L, 93 x 119 cm, Kreuzlingen, Heinz Kisters.



Abb. 18: Lisl Ponger, *Made for Europe*, 2000, b/w print, 126 x 102 cm.



Abb. 19: Lisl Ponger, *Lasst tausend Blumen blühen*, 2007, C-print, 126 x 150 cm.



Abb. 20: Lisl Ponger, *u.a. Angelo Soliman i.R.*, 2000 b/w print, 63 x 77 cm.



Abb. 21.

Lisl Ponger, *Riefenstahl-Diptychon*, 2004, C-prints, 102 x 125 cm

Abb. 21: *Sidy Mamadou Wane, Kurator aus Wien und Dakar spielt einen Nuba*



Abb. 22

Abb. 22: *Olympiastadion Berlin*



Abb. 23: Leni Riefenstahl, Selbstbildnis 1936.

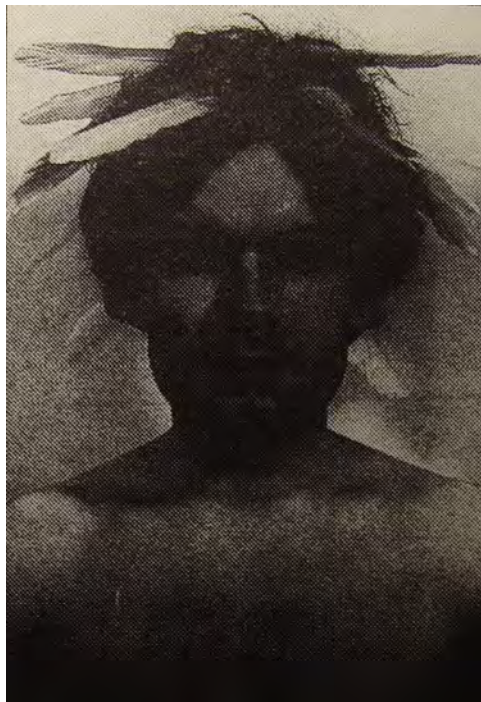


Abb. 24: Lothar Baumgarten, *Ethnography, Self and Other*, 1968, Gelatin Silberdruck, jeweils 16,5 x 23 cm.



Abb. 25: Vivan Sundaram, aus der Serie *Retake of Amrita*, 2001, digitale Fotomontage.



Abb. 26: Vivan Sundaram, aus der Serie *Retake of Amrita*, 2001, digitale Fotomontage.



Abb.27: Vivan Sundaram, *Doppelgänger*, aus der Serie: *Re-take of Amrita*, 2001, Digitale Fotomontage, 38 cm x 33 cm.

VI.3. Abbildungsnachweis²⁶⁹

- Abb. 1: Miriam Schumi, Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis – zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger, phil. Dipl., Wien 2011, S. 61, Abb. 2.
- Abb. 2: Ebd., Abb. 3.
- Abb. 3: Ebd., Abb. 4.
- Abb. 4: Galerie Charim.
- Abb. 5: <http://lislponger.com/>
- Abb. 6: Lisl Ponger, Xenographische Ansichten. Bericht über eine Expedition, Klagenfurt/ Salzburg: Wieser, 1995.
- Abb. 7: Lisl Ponger, Xenographische Ansichten. Bericht über eine Expedition, Klagenfurt/ Salzburg: Wieser, 1995.
- Abb. 8: Galerie Charim
- Abb. 9: Galerie Charim
- Abb. 10: <http://lislponger.com/>
- Abb. 11: <http://lislponger.com/>
- Abb. 12: <http://lislponger.com/>
- Abb. 13: Galerie Charim
- Abb. 14: Galerie Charim
- Abb. 15: Lisl Ponger, Fremdes Wien, Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser, 1993, S. 116-117.
- Abb. 16: Lisl Ponger, Fremdes Wien, Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser, 1993, S. 118-119.
- Abb. 17: Katja Wolf, „Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr. Weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei.“ In: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Karl Hölz/Herbert Uerlings, Marburg: Jonas Verlag, 2004, S. 21, Abb. 1.
- Abb. 18: <http://lislponger.com/>
- Abb. 19: Galerie Charim

²⁶⁹ Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

- Abb. 20: <http://lislponger.com/>
- Abb. 21: <http://lislponger.com/>
- Abb. 22: <http://lislponger.com/>
- Abb. 23: Mario Leis, Leni Riefenstahl, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2009, S. 4.
- Abb. 24: Lothar Baumgarten, AMERICA [unsettled objects has been publ. in conjunction with the exhibition America Invention by Lothar Baumgarten; Solomon R. Guggenheim Museum New York City, January 28 - March 7, 1993] New York: Guggenheim Museum, 1993, S. 31.
- Abb. 25: Nina Möntmann/Dorothee Richter, Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur, Frankfurt am Main: Revolver, 2004, S. 176.
- Abb. 26: Ebd.
- Abb. 27: Nina Möntmann/Dorothee Richter, Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur, Frankfurt am Main: Revolver, 2004, S. 175.

Curriculum Vitae

Geboren als Tochter von Elfriede Margarete und Friedrich Hochleitner, am 4. April 1987 in Wien.

1993-1997

Volksschule in Größgöttfritz, Niederösterreich.

1997-2005

Besuch des humanistischen Gymnasiums in Zwettl, Niederösterreich. Abschluss mit Matura.

WS 2005

Einsemestriger Besuch des Kollegs für Mode – Modemanagement und Design in der Höheren Bundeslehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik und für wirtschaftliche Berufe in der Michelbeuerngasse 9, 1090 Wien.

SS 2006

Immatrikulation an der Universität Wien in dem Fach Kunstgeschichte.

WS 2012

Abschluss des Diplomstudiums.

Lebt als Kellnerin und Künstlerin in Wien.

Kontakt:

elfriede.hochleitner@gmx.at

Per aspera ad astra.
